ARISTÓFANES

COMEDIAS

I

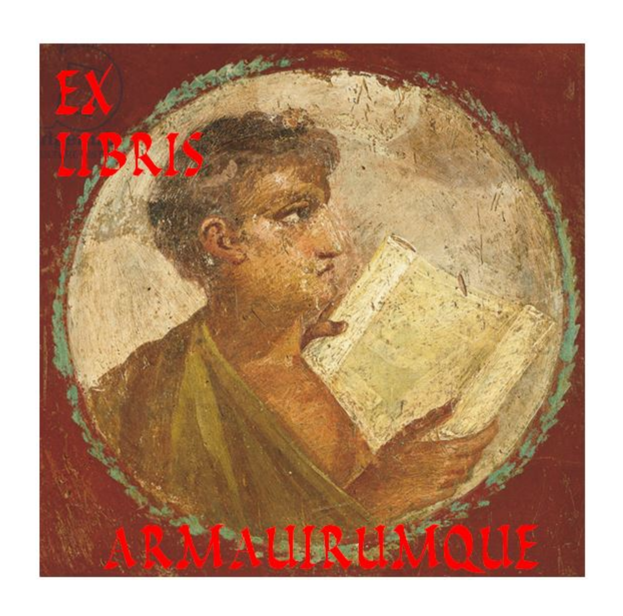
LOS ACARNIENSES - LOS CABALLEROS

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
LUIS GIL FERNÁNDEZ



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 204



Asesor para la sección griega: Carlos García Gual.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por Emilio Suárez de la Torre.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1995.

Depósito Legal: M. 9569-1995.

ISBN 84-249-1677-8. Obra completa.
ISBN 84-249-1678-6. Tomo I.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1995. — 6753.

INTRODUCCIÓN

Noticia biográfica

De la vida [1] de Aristófanes es muy poco lo que se sabe con certeza. Las dos biografías anónimas [2], el artículo de la *Suda* [3], la compilación de Tomás Magistro [4], la breve noticia del trata-

[1] Toda la documentación existente puede consultarse en G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta. Voluminis I fasciculus prior. Doriensium comoedia mimi phlyaces. Editio altera ex editione anni MDCCCXIX lucis ope expressa,* MCMLVIII Berolini apud Weidmannos (=Kaibel); R. CANTARELLA, *Aristophanis Comoediae quae exstant.* Recognovit, adnotatione critica instruxit, Italice reddidit... Aristofane, *Le Commedie.* Edizione critica e traduzione a cura di... Volume primo. Prolegomeni, Mediolani MCMXLVIII (=Cantarella); W. J. KOSTER, *Prolegomena de Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes,* Fasc. IA continens *Prolegomena de Comoedia,* Bouma' s Boekhuis B. V., Groningen, 1975 (=Koster); R. KASSEL et C. AUSTIN, *Poetae Comici Graeci* (PCG). Ediderunt...Vol. III 2 *Aristophanes, Testimonia et Fragmenta,* Walter de Gruyter, Berolini et Novi Eboraci MCMLXXXIV (=Kassel-Austin).

[2] Vida A (226 CANTARELLA, XXVIII KOSTER, 1 KASSEL-AUSTIN), Vida B (225 CANTARELLA, XXIX KOSTER, 2a KASSEL-AUSTIN).

[3] I 358, 12-20 ADLER (XXXb KOSTER, 228 CANTARELLA, 2b KASSEL-AUSTIN).

[4] *Vita Thomana* (230 CANTARELLA, XXXIII KOSTER).

do *Sobre la comedia*[5], el escolio a la *Apología de Sócrates* platónica (19 C), los escolios y las didascalias de sus comedias proceden en última instancia de la filología alejandrina y no reposan en otras fuentes que en la propia producción dramática del poeta. Hijo de Filipo, del demo Cidateneo, de la tribu Pandiónide, nació hacia mediados de la década del 450-440 a. C. Su pertenencia al citado demo consta por sólidas razones, como son la alusión, en sus primeras obras, a personajes de esta misma localidad y su animadversión a Cleón, natural también de dicho demo. La enemistad con el demagogo, de la que dan buen testimonio *Los acarnienses*, *Los caballeros* y *Las avispas*, arrancaría de la representación de *Los babilonios* (426 a. C.), pieza no conservada, y que le acarreó más de un disgusto. En cambio, carece de fundamento su supuesta amistad y posterior enfrentamiento con Éupolis, que se ha querido deducir de los frags. 89 Kassel-Austin y 62 K.-A. (*PCG* V, págs. 328 y 339). Igualmente carecen de fiabilidad las noticias sobre sus tres hijos. El mejor atestiguado de ellos es Áraros[6], a quien confiaría el comediógrafo la representación de sus últimas piezas, *Kókalos* y *Aiolosíkon*. El segundo parece ser que se llamaba Filipo[7], y ya los antiguos discutían sobre el nombre del tercero, Filetero[8], según unos, y Nicóstrato[9], para otros. Se desconoce la fecha de la muerte de Aristófanes. Posiblemente tuvo lugar poco después de la representación del *Pluto* (388 a. C.).

La vida de nuestro comediógrafo coincide, pues, con el momento del máximo esplendor económico, político y cultu-

---

[5] Anonym. *De comoedia*, 11 (II Kaibel, VI Cantarella, III Koster, 4 Kassel-Austin).

[6] Cf. la *Suda*, s. v. Ἀραρώς I, 336, 21-24 Adler (243 Cantarella).

[7] Cf. la *Suda*, s. v. Φιλέταιρος IV, 720, 19-23 Adler.

[8] Cf. *ibid.*

[9] *Vita Thomana*, 4.

ral de Atenas; con su derrota ante Esparta y el derrocamiento de la democracia; con la implantación del régimen de los Treinta tiranos, la restauración posterior de las libertades y la recuperación un tanto átona de la vida privada y pública en todas sus manifestaciones. Fue contemporáneo menor de Pericles y de dos testigos de excepción de este período, Sócrates y Tucídides. Aunque de una generación anterior, fue contemporáneo también de Jenofonte y Platón. Asistió al desarrollo de la retórica y de la sofística, cuyos presupuestos pugnaban con el tipo de educación que recibió en la niñez, aunque no por eso dejaron de influirle sus enseñanzas. Desde el punto de vista de la actividad teatral en la que vivió inmerso, conoció la obra de Sófocles y pudo observar, con cierta inquietud, cómo iba ganando progresivamente el favor del público el teatro de Eurípides. Dentro de su especialidad, rivalizó con Cratino y Éupolis, conoció el éxito y el fracaso, y asistió, al final de su vida, a la desaparición de la tragedia como género dramático y a la muerte también, por ausencia de los condicionamientos socioculturales que la hicieron posible, de la Comedia antigua, en la que fue maestro insuperable. Todo ello hay que tenerlo muy presente a la hora de estudiar su obra.

Índole de la comedia aristofánica

Cuando Aristófanes empezó a componer sus piezas, la comedia se había constituido ya como un género dramático *sui juris*. Contribuyeron a darle su definitiva configuración unos cuantos predecesores y contemporáneos mayores suyos como Quiónides, Magnes, Éupolis y Platón el Cómico, cuyas obras, salvo pequeños fragmentos, se han perdido. La temática de estas comedias iba desde la parodia de la tragedia y la mitología a la vida cotidiana. Las había también 'políticas', en el amplio

sentido griego del término. Su marco era la vida en su conjunto de la *polis* y servían de cauce a la crítica política, social, cultural y literaria. A este tipo *sui generis* de comedias pertenecen, salvo *Las tesmoforiantes*, todas las obras conservadas de Aristófanes. Igualan o superan en extensión a las tragedias; transmiten, con la risa, un mensaje de enorme seriedad; alternan lo grotesco y chabacano con efusiones del mayor lirismo y tienen una estructura formal complicadísima. Su mejor descripción se debe a K. D. Koch [10], que define la comedia antigua como una unidad artística resultante de la fusión de componentes diversos: culto divino, ópera cómica, juego escénico y *kabarett* (en el sentido germánico de sátira político-social del momento).

Con todo, esta descripción fenomenológica no satisface plenamente al filólogo, que haría hincapié en el carácter ritual de la comedia; ni tampoco al crítico literario, que destacaría ese especial distanciamiento suyo con el espectador, tan parecido al que quería Bertolt Brecht para su teatro 'épico', y que venía en parte impuesto por las condiciones materiales de la representación, realizada en pleno día, con uso de máscaras y apenas tramoya. El realismo, entendido éste como categoría teatral, es mayor en la tragedia que en la comedia, aunque ésta, y no es un simple juego de palabras, sea más 'real' que aquélla, por las circunstancias de tiempo (el presente y no el pasado legendario) y de lugar (Atenas) de la acción dramática; por la naturaleza de sus personajes (contemporáneos); la índole de las situaciones (las de la actualidad) y los actos y ceremonias (procesiones, sacrificios, asambleas) incorporados a la acción. Pero la realidad que refleja es de una índole muy peculiar. La comedia transciende la realidad de manera parecida a como la transciende el 'realismo mágico' de la moderna nove-

[10] *Kritische Idee und komisches Thema*, Bremen, 1965, pág. 5.

lística hispanoamericana. El mundo de la comedia es 'sobrereal' como dice Karl Reinhardt [11], o más bien, 'natural' y 'preternatural' al propio tiempo en terminología escolástica. Los hombres se codean con los dioses del Olimpo y del Hades, los animales hablan, etc.

El poeta cómico, frente al trágico, ha de inventarse sus argumentos, lo que le exige poner al público en los antecedentes de la acción, aunque eso mismo le exima de la obligación, inexcusable en el poeta trágico, de dar consistencia psicológica a sus personajes y coherencia lógica al desenlace predeterminado por la tradición. En la trama dramática de sus piezas, más que la subordinación de las partes al todo, cuenta cada escena de por sí, como también postulaba Bertolt Brecht para el 'teatro épico'. Y esta libertad para quebrantar las exigencias del planteamiento inicial y desarrollo posterior del tema cómico se manifiesta sobre todo en ese momento que Aristóteles denominó *peripéteia* (existente también en la tragedia), en que se invierte la situación inicial de la pieza. Este tránsito se efectúa siempre en la comedia en un sentido optimista, ya que, si la tragedia aspira a producir un efecto 'catártico' por el procedimiento homeopático de escenificar situaciones y destinos humanos que muevan la compasión y provoquen el temor del público, la comedia sólo pretende criticar situaciones de hecho, contraponiendo la realidad actual a una utopía disparatada, cuyo contraste con las condiciones de aquélla destaca sus defectos e injusticias, pues lo cómico, junto con su vertiente psicológica, tiene una vertiente social. La comedia antigua se desarrolló en un ambiente festivo y de total permisividad, con la única limitación del acuerdo del autor con el público en gustos y prejuicios y la ocultación

---

[11] «Aristophanes und Athen», *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 54-74.

parcial del trasfondo de seriedad subyacente a su mensaje. Mediante la autoafirmación de la propia realidad (el esclavo se burla del amo, el hombre de los dioses, el simple ciudadano de los políticos), lo cómico canaliza la reacción compensatoria a la insatisfacción con las propias circunstancias o a un complejo de inferioridad. Y con la risa se descargan tensiones, operándose, gracias a ella, en el individuo y en el cuerpo social una purga de pasiones como el resentimiento, una catarsis cómica, en suma, paralela a la catarsis trágica, objeto quizá de la atención de Aristóteles en su tratado perdido sobre la comedia.

Mientras es típico de la tragedia lo que se ha dado en llamar 'ironía trágica' (valorización estética del contraste entre el mayor conocimiento en el que están los espectadores del destino de los personajes y el necesariamente limitado que tienen éstos de sí mismos en algunos momentos de la obra), lo propio de la comedia es el *aprosdókēton*, el juego constante de la sorpresa, de lo inesperado, que se logra mediante la dislocación, la exageración o la reducción al absurdo de la realidad que se pretende criticar. Casi todas las comedias aristofánicas ofrecen el mismo esquema. Al principio se describe una situación de necesidad que suscita el descontento y una idea salvadora en el protagonista para ponerle remedio. Viene después la ejecución de la misma y, por último, se ejemplifican en unos cuantos casos particulares los efectos beneficiosos que origina. Klaus Dietrich Koch [12] distingue entre 'idea crítica' y 'tema cómico'. La 'idea crítica' es el juicio que le merece al autor una situación de gravedad que afecta por igual a todo el cuerpo ciudadano. Se trata de la opinión de Aristófanes como ciudadano, y no tiene excesiva originalidad, puesto que no es un pensador político, ni un teórico de la educación, ni un filósofo

[12] *Kritische Idee und komisches Thema*, Bremen, 1965, págs. 64-69.

moral, sino un comediógrafo. El 'tema cómico' no es la exposición de la idea crítica, tal como lo haría un panfleto, sino la transposición de ésta a lo fantástico y a lo cómico. No es una encarnación, sino una emanación de la idea. Quien tiene la ocurrencia salvadora y lleva a efecto el tema cómico es el protagonista, un 'héroe popular', en la definición de Reinhardt, dotado de fabulosa energía y enorme sensibilidad, un tipo que sabe salirse con la suya en cualquier ocasión, por difícil que sea. Koch señala que representa al bien. Whitman lo estima un ἀλαζών, un impostor o un fanfarrón. Un tipo literario, en resumidas cuentas, muy parecido al pícaro. Pero frente a éste, marginado y fracasado, el héroe cómico es un triunfador nato, sin límites, capaz hasta de subvertir el orden de lo humano y lo divino. Y aunque sólo parece atender a su interés personal, por coincidir éste con el de la colectividad y por sentar un ejemplo de cómo comportarse, es asimismo un salvador de sus conciudadanos.

Los actores cómicos más que 'representar' a sus personajes, los 'presentaban' en escena y el espectador no perdía en ningún momento el sentido de estar asistiendo a una farsa y no se dejaba engañar por la 'ilusión escénica'. Como la tragedia, la comedia combina diálogo, canto coral y danza, aunque varía su distribución. En la comedia, las partes dialogadas y cantadas se entremezclan; a un canto (estrofa) le sigue un número fijo de versos dialogados, y al canto correlativo de idéntica estructura métrica (antístrofa) le sigue el mismo número de versos dialogados. Es ésta la llamada composición 'epirremática'. El coro (pasivo en la tragedia) es en la comedia testigo comprometido, bien a favor, bien en contra de la ejecución del tema cómico. A su mayor movilidad escénica obligaba también el mayor número de coreutas.

Estructura formal

La comedia aristofánica consta de las partes que se van a considerar según su ordenación en el todo de la pieza dramática.

1. *Prólogo*. Según Aristóteles [13] es la parte de la obra que precede a la entrada del coro en la orquestra. Sirve para poner al espectador en contacto con el héroe cómico y con el tema cómico. El propio protagonista hace en monólogo [14] o en diálogo [15] con un compañero la exposición del problema. Las escenas del prólogo están en trímetros yámbicos (3 ia). Termina con la salida de los actores, aunque también pueden permanecer en la orquestra sin intervenir en la acción o responder a las preguntas del coro. El prólogo cómico es más amplio y más importante que el trágico, puesto que en la tragedia el argumento mítico es conocido del público y en la comedia hay que informar debidamente al espectador.

2. *Párodo*. La párodo comienza con la entrada del coro en la orquestra [16]. De acuerdo con la definición de Aristóteles [17], «párodo es el primer parlamento entero del coro». Frente a la entrada solemne del coro en la tragedia, la comedia resalta, tanto en las palabras [18] como en los metros, su apresuramiento para acudir al ataque o a la defensa de alguien. Salvo los dáctilos líricos (da lír) del coro de *Las nubes*, el metro de la párodo cómica es siempre un tetrámetro cataléctico de ritmo trocaico

---

[13] *Poética*. 1449 a 4. Cf. S. Hess, *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, Diss. Heidelberg, 1953.

[14] En *Acarnienses, Nubes* y *Asambleístas*.

[15] *Caballeros, Avispas, Paz, Aves, Ranas*.

[16] *Avispas, Asambleístas*.

[17] *Poét*. 1452 b 22.

[18] «Todo el mundo por aquí» (*Acarnienses*, 204), «Anda, guíanos», «Hala, démonos mucha prisa», «Apresurémonos» (*Lisístrata*, 254, 266, 288).

(4 tro), anapéstico (4 an) o yámbico (4 ia). En cuanto a su función dramática, el coro puede actuar bien como antagonista del héroe cómico (*Acarnienses, Avispas*, coro de hombres de *Lisístrata)*, bien como aliado *(Caballeros, Paz*, coro de mujeres de *Lisístrata, Asambleístas, Pluto*), o bien servir de marco ambientador de la acción *(Las aves)*.

3. *Agón*. Th. Zielinski [19] fue el que dio a las escenas en que se discute el pensamiento de la pieza (el tema cómico), mediante un debate en el que el protagonista vence o convence progresivamente a su antagonista, el nombre de agón. Analizó también su estructura y estableció el esquema que hoy se reconoce unánimemente:

A 1 *Oda*	5 *Antoda*
B 2 *Katakeleusmós*	6 *Antikatakeleusmós*
C 3 *Epírrhēma*	7 *Antepírrhēma*
D 4 *Pnigos*	8 *Antipnigos*

E 9 *Sphragis*

A: (1/5) Las partes corales *(oda* y *antoda)* son cantos que se refieren a la disputa y pueden ser interrumpidos por versos dialogados de los actores (tetrámetros mesódicos).

B: (2/6) El *katakeleusmós* y el *antikatakeleusmós* son exhortaciones del coro a ambos contendientes a comenzar la discusión *(katakeleusmós)* y a replicarla *(antikatakeleusmós)*.

C: (3/7) En el *epírrhēma* un actor expone una tesis o defiende su persona. Se trata siempre del personaje o de la tesis derrotada. En el *antepírrhēma* el antagonista que resulta vencedor hace lo propio. Jamás un autor recita estas partes de corrido. Siempre es interrumpido por las objeciones de su contrincante o por las observaciones chocarreras de un tercer

[19] *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885.

personaje: el llamado por W. Süss *bōmolóchos*. El coro no interviene.

D: (4/8) El *pnigos* y el *antipnigos* son apéndices al *epírrhēma* y *antepírrhēma* en un *tempo* rápido, en versos del mismo género. Aquí los contrincantes hacen un esfuerzo para imponer su criterio.

E: (9) La *sphragís* es un juicio sobre el debate y sólo es posible cuando se ha llegado a una solución satisfactoria desde el punto de vista del coro.

4. *Parábasis*. Casi siempre hacia el centro de la pieza, el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga su punto de vista. Se divide en las siguientes partes: *kommation*, *parábasis* propiamente dicha, *makrón* (o *pnigos)*, *strophḗ* (u *ōidḗ)*, *epírrhema*, *antístrophos* (o *antōidḗ)* y *antepírrhema*.

A: *Kommation*. Es una breve exhortación a comenzar la parábasis, hecha probablemente por el corifeo.

B: *Parábasis* propiamente dicha, siempre en tetrámetros trocaicos catalécticos (4 tro). En un principio, su contenido era independiente de la línea argumental. El coro (seguramente con acompañamiento musical) alaba o defiende al poeta o critica al auditorio. Más tarde se va integrando en la acción dramática (p. ej. en *Las tesmoforiantes*, en donde se hace la apología del sexo femenino).

C: *Makrón* (llamado también *pnigos)* en dímetros anapésticos (2 an). Sirve para recalcar o resumir lo expuesto en la parábasis propiamente dicha. Esta parte, con el tiempo va integrándose en la parábasis hasta su posterior eliminación.

D: *Oda/antoda*. La segunda mitad de la parábasis consta de un par de cantos, seguidos cada uno de ellos por un parlamento recitado, llamados *melos* y *antístrophos* por Hefestión, *strophḗ* y *antístrophos* en algunos escolios de Aristófanes y

ōidé y *antōidḗ*[20] en otros, denominación ésta preferible, ya que teóricamente cada uno de estos cantos siempre en 'responsión' puede contener varias estrofas. Tanto la oda como la antoda corren a cargo del coro. En Aristófanes ambos cantos contienen por lo general invocaciones a los dioses, o tras un comienzo solemne como éste, burlas de individuos concretos[21].

E: *Epírrhēma/antēpírrhema.* Su contenido es muy variado: consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios. Siempre en tetrámetros trocaicos catalécticos (4 tro).

La decadencia de la parábasis se observa en la omisión de alguna de sus partes. Las siete enumeradas sólo se encuentran en *Acarnienses, Caballeros, Avispas* y *Aves*. En otras comedias falta alguna de ellas y *Asambleístas* y *Pluto* carecen totalmente de parábasis, lo que indica la transición hacia la comedia nueva. Ha sido objeto de debate el lugar ocupado por la parábasis. Para la escuela filológica alemana (Radermacher[22], Wilamowitz[23] y Körte[24]) su emplazamiento primitivo era al principio de la pieza. Para la escuela francesa (Mazon[25], Navarre[26]) la parábasis vendría después del agón, seguida por el éxodo o salida del coro y por tanto ocuparía el centro de la pieza. Para Zielinski[27] y Pickard-Cambridge[28] la parábasis fue originariamente la parte final de la pieza. Al término de la representa-

---

[20] Cf. escolios a *Nubes* 518; *Aves* 1058, y *Ranas* 675.

[21] Cf. *Caballeros,* 1264 ss.; *Paz,* 774 ss.

[22] «Aristophanes Frösche», *Sitzungsber. Akad. Wien*, CXCVIII-4, 1921, 2.ª ed. con adiciones de W. Kraus, 1954, 3.ª ed. 1967.

[23] *Aristophanes Lysistrate,* Berlin, 1927.

[24] S. v. «Komödie», *RE* XI, 1 (1921), col. 1247. Mucho más cauto Kranz, «Parabasis», *RE* XVIII, 3 (1949), cols. 1124-1126.

[25] *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane,* Paris, 1904.

[26] *Le théâtre grec,* Paris, 1925.

[27] Cf. nota 19.

[28] *Dithyramb, tragedy and comedy,* Oxford, 1962 (2.ª ed.).

ción, como en el teatro de Plauto o de Shakespeare, los actores se quitaban las máscaras y se dirigían al público como ciudadanos, despojándose de su carácter dramático.

5. *Escenas episódicas.* Destacaron su importancia Poppelreuter[29] y Süss[30]. Se sitúan después del agón y tienen por finalidad describir los resultados a que el triunfo del protagonista conduce. Éste se enfrenta a una serie de personajes secundarios y los despacha, bien a insultos, bien a palos. Su lengua es el ático coloquial. La escatología, las obscenidades y la sal gorda tienen en ellas su lugar adecuado. Junto a estas escenas episódicas que pueden multiplicarse sin añadir nada específico a la acción, hay otras necesarias para ésta. Son aquellas en las que se lleva a efecto el tema cómico y se pueden denominar con Koch escenas de 'ejecución'. Mazon[31] las dividió en escenas de 'debate', de 'batalla' y de 'transición' o 'agonales' (porque conducen a un 'agón').

6. *Éxodo.* Es la parte final de la pieza y en ella intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corría el agón: uno aparece derrotado y el otro como vencedor. El coro lo aclama y danza alocadamente precedido por él. Entre las escenas típicas de la segunda parte y el éxodo hay un canto coral (estásimo) de separación. Antes de entonarlo el coro, las figuras secundarias desaparecen de escena. La separación se efectúa a veces mediante el relato de un mensajero. El éxodo empalma de un modo directo con la *sphragís* del agón donde el corifeo proclamaba a uno de los contendientes vencedor. Pero las exigencias estrictamente artísticas y literarias de la trama no explican el

---

[29] *De comoediae Atticae primordiis particulae duae*, Diss. Berlin, 1893.

[30] «Zur Komposition der altattischen Komödie», *RhM* 68 (1908), 12-38, reeditado en H. J. NEWIGER, *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 1-29.

[31] Cf. nota 25.

desenfreno final de las comedias de Aristófanes, ni el episodio sexual en el que por regla general concluyen. De ahí que en el éxodo se haya reconocido una pervivencia del primitivo *kômos* dionisíaco y en la coyunda del protagonista con alguna figura simbólica una reliquia del *hieròs gámos* ('matrimonio sagrado') de las fiestas agrarias [32], que perduran bajo distintas formas en algunos *drṓmena* de la Grecia actual [33].

7. *La división en actos: últimas comedias.* Entre la estructuración descrita y la de la comedia nueva hay grandes diferencias. Las piezas de Menandro se dividen en cinco actos. En ellas la intervención del coro podría en cierto modo parangonarse con la caída del telón en el teatro moderno. Los actores abandonaban la escena y los coreutas, jóvenes borrachos normalmente, se limitaban a danzar en escena o a entonar un canto sin apenas relación con la trama de la pieza. Sin embargo, esa situación ya se vislumbra en las últimas piezas conservadas de Aristófanes *(Asambleístas* y *Pluto),* en las cuales las intervenciones del coro son muy reducidas. Sommerstein [34] se propuso averiguar si la división en actos se daba en las comedias aristofánicas y, siguiendo unos ciertos criterios de segmentación basados en la indicación del canto coral, llegó a la conclusión de que *Pluto* constaba de cinco actos, así como las *Asambleístas.* En cuanto a otras piezas, *Ranas, Tesmoforiantes,*

[32] Cf. F. M. CORNFORD, *The origin of Attic comedy,* Cambridge, 1911; F. R. ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia,* Barcelona, 1972, P. GHIROU-BISTAIGNE, «Komos et komoi, recherches sur les origines des genres sceniques», en *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique,* Paris, Les Belles Lettres, 1976; J.-C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d' un choix de fragments,* Paris, 1979.

[33] Cf. Th. PAPPAS, «Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: Struttura e funzioni degli exodoi nelle commedie di Aristofane», *Dioniso* 57 (1987), 191-202.

[34] «Act division in Old comedy», *BICS* (1984), 139-1952.

Avispas y *Nubes* tendrían también cinco, *Paz* y *Caballeros*, cuatro, y *Acarnienses*, seis. Combinando párodo, parábasis, segunda parábasis y estásimos, Hamilton [35] llega a resultados sorprendentemente parecidos a los de Sommerstein.

La comicidad: resortes de estilo

La comedia aristofánica, a diferencia de la menandrea, es todo un museo de comicidad que reúne las formas más crudas y las más refinadas del humor. Y precisamente en función de la comicidad deben estudiarse tanto sus valores literarios, como la lengua, el estilo y la métrica de sus partes dialogadas y corales. Ciertamente, no todo es pura farsa o mero regocijo en las piezas aristofánicas, como ya se ha advertido al distinguir la 'idea crítica' del 'tema cómico'. Aparte del mensaje global transmitido con la totalidad de la pieza y de los asertos de la parábasis, en los que la seriedad del poeta se transparenta, hay otros pasajes en los agones donde la intención de hacer reír parece brillar por su ausencia. Pero lo inverso es también cierto. La seriedad aparente puede resultar engañosa, lo que, si es obvio en la parodia, ya no lo es tanto en otras ocasiones. La aparente solemnidad, pongamos por caso, de algunas partes corales suscita la duda de si su contenido ha de entenderse como una genuina efusión poética o como la manifestación de un lirismo cómico *sui generis*.

Lo cómico, junto con su vertiente de captación intelectual de una situación o de un mensaje en un doble sistema de referencias contrapuestas y la psicológica de descarga de tensiones reprimidas, tiene una vertiente social y cultural y una vertiente histórica. No todos los hombres se ríen de las mismas cosas, ni en todas las épocas y culturas se ríe de la misma manera. Entre

[35] «Comic acts», *CQ* 41 (1991), 346-355.

el creador del humor, entre el cómico y su público, debe existir una coincidencia de fondo en aspiraciones, valoraciones y prejuicios, ya que en muchos casos la risa no es sino un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo social.

Los rasgos de la comicidad aristofánica corresponden a las tres coordenadas –intelectual, emocional y social– del fenómeno universal de lo cómico. A la vertiente intelectual pertenece la *originalidad;* a la emocional, el *énfasis reiterativo,* y al componente social, el *carácter popular* de algunos de sus recursos. Como muy bien observara Antífanes en su *Póiēsis* [36] la cualidad fundamental del poeta cómico es la inventiva, tanto en la creación de los personajes como en los argumentos de sus piezas y en las situaciones en que éstos se desarrollan. Gracias a la originalidad se pueden poner en marcha los mecanismos de la incongruencia o 'bisociación'. Es éste un aspecto que destaca en primer término en la producción aristofánica. Lo típicamente suyo es la fantasía desbordada, que lleva al espectador de sorpresa en sorpresa.

Contrapuesto a este principio general es el del énfasis, consistente en la llamada a impulsos sádicos, sexuales, escatológicos, o en la repetición de la misma situación o de una frase clave. Aunque sin abusar de ellas son frecuentes en las comedias de Aristófanes las escenas de golpes o de insultos que constitu-

[36] Fr. 191, II 256 Edm. Aristófanes se jacta de presentar «nuevas formas, en nada semejantes entre sí y todas inteligentes» *(Nubes* 547-49), y pide el afecto y el aprecio del público para los poetas que buscan «decir e inventar algo nuevo» *(Avispas* 1053-54). Que lo cómico está en función de lo novedoso –los chistes conocidos no hacen gracia– es algo que reconoció también el pensamiento filosófico. Platón exigía en sus *Leyes* (816 D-E) que las comedias representaran algo nuevo y Aristóteles estimaba que lo cómico debía reunir las condiciones de la imprevisibilidad y el engaño *(Retórica* I 11, 1371 b 5-10).

yen una de las fuentes más primitivas y elementales de comicidad[37]. También prodiga las alusiones sexuales, aunque sin incurrir en la pornografía[38]. No falta tampoco el componente escatológico, aunque dosificado y siempre con una tendencia y finalidad propias. La *pordḗ*, por ejemplo, se le escapa a una persona a la que se quiere tildar de cobardía, o rompe el silencio exigido por una situación solemne, o aparece en un juego de palabras. En el relato indirecto sirve para expresar despreocupación o miedo, para ridiculizar una situación o indicar menosprecio. Por su parte, las reiteraciones hacen más lento el desarrollo de la acción, explotando situaciones que acumulan la tensión que se descarga en risa.

En tercer lugar, como rasgo tipo de la comicidad aristofánica se ha de destacar lo que la estética marxista designa con el

[37] Cf. A. Koestler, «Humour and Wit», en la *New Encyclopaedia Britannica*, 1982, vol. 9. La hilaridad que producen dichas escenas es una variante de la llamada por Dupréel 'risa de exclusión' con la que se descarga el espíritu agresivo del grupo. Es ésta la modalidad de risa que primero aparece en la literatura griega. Prácticamente es la única atestiguada en los poemas homéricos. Los dioses, reunidos en banquete, no pueden reprimir las ganas de reír que les da ver a Hefesto renquear mientras les escancia néctar (*Il.* I 608), y como este ejemplo se podrían citar otros muchos (*Il.* II 270, *Od.* VIII 343, *Od.* XVIII 350, *Od.* XXI 345). Cf. sobre el tema D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, especialmente el capítulo 2, «Le rire malveillant». El abuso del escarnio en la comedia antigua hace del género un verdadero 'jeu de massacre', para emplear la gráfica expresión de S. Byl, «La comédie d'Aristophane, un jeu de massacre», *Ét. Class.* (1988), 111-126.

[38] Puesto que el sexo ha sido siempre una inagotable cantera de comicidad, no extraña que Aristófanes la explote con entera libertad. Así, P. Thiercy, *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, págs. 329-344, puede establecer una distinción entre piezas de 'estructura erótica dominante' (*Acarnienses, Lisístrata, Tesmoforiantes, Asambleístas*) o 'secundaria' (*Paz*) frente a otras (*Nubes, Avispas, Aves, Ranas*) cuyas obscenidades son 'purement bouffonnes'.

término de *Volkstümlichkeit*[39], es decir, el operar con las contradicciones de la sociedad desde una toma de postura favorable a los intereses del pueblo. Si bien desde la óptica marxista sólo puede aplicarse el término a los artistas modernos, cabe, sin embargo, percibir en la literatura antigua elementos tendentes a la *Volkstümlichkeit* o *volkstümliche Tendenzen*. La comedia aristofánica, al luchar por la paz, oponerse a los excesos de los demagogos, abogar por una mayor moralidad pública, entra evidentemente dentro de este concepto. La comedia aristofánica, efectivamente, presenta unas condiciones utópicas que se niegan como realidad con la propia risa que suscitan, pero que reflejan el anhelo general de una vida más justa[40]. Sintoniza con las aspiraciones del pueblo, pero esta conformidad de anhelos que le otorga su trasfondo de seriedad y está en la base de la 'idea crítica', debe trasponerse a un tema cómico, captable en todo su alcance por amplios sectores de la sociedad. De ahí su carácter 'popular' en el más amplio sentido de la palabra.

Las tres facetas de lo cómico se manifiestan tanto en los argumentos y situaciones de las comedias, como en el lenguaje mismo, como vieron bien los teóricos de la literatura antiguos. Los griegos hacían derivar los efectos cómicos ἐκ τῶν πραγμάτων ('de los asuntos') o bien ἐκ τῆς λέξεως ('del lenguaje') y esta división, que adoptaron los retóricos latinos al poner el humor *in re* o *in verbo*, o con mayor precisión *in dicto*, coincide con lo que actualmente se denomina *humor situacional* y *humor verbal*. A esto habría que añadir los resor-

---

[39] Cf. R. Hošek, *Lidovost a lidové motivy u Aristofana (Die Volkstümlichkeit und die Volksmotive bei Aristophanes)*, Praha, 1962.

[40] Cf. L. Massa Positano, «Aristofane e il comico», ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. *Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. Koster in honorem*, Amstelodami, 1957, 82-107.

tes externos de la risa, derivados de las condiciones de la representación. El tema sobre el que se construye el argumento suele entrañar una paradoja, que es en sí un estupendo hallazgo cómico, p. ej. el mostrarse dispuesto a pagar cualquier suma con tal de aprender el argumento que sirva para no pagar *(Nubes)*. Las situaciones y la acción en general se construyen con arreglo al juego del contraste y de lo inesperado. Armando Plebe [41] distingue tres tipos fundamentales de contraste que se desarrollan sobre todo en el agón: el *litigio a duello* (lucha entre dos contrincantes), el *contrasto* 'altercado' (entre un personaje y un grupo de adversarios) y el *dibattito utopistico* (enfrentamiento entre el mundo establecido y el utópico).

Dentro del humor situacional (y también en el verbal) ocupa un lugar destacado la *parodia,* que, según Grellmann, en la comedia aristofánica es una imitación que pretende un efecto cómico, conservando los elementos formales del modelo serio, aunque modificándolos de manera que no se adapten al contenido. Rau [42] ha precisado que en la parodia también se da una alteración de los elementos formales (diminutivos en palabras trágicas, obscenidades) que implican una ruptura del estilo. Su efecto cómico no reside en un simple contraste entre forma y contenido, sino en una contradicción sorprendente entre lo que se esperaría de la imitación de un modelo armónico en forma y contenido y su aplicación a circunstancias banales y ridículas. Desde el punto de vista del modelo, hay en la comedia aristofánica parodias de la épica, de la lírica, de refranes, plegarias, oráculos e instituciones, pero sobre todo de la tragedia. El *aprosdókēton* se produce especialmente en las parodias de sen-

[41] *La nascita del comico,* Bari, 1956.

[42] *Paratragoedia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes,* München, 1967.

tencias, cuando a un conocido dicho se le da un giro insospechado.

La misma técnica paródica preside el modelado de las *dramatis personae,* que podríamos dividir en personajes *imitativos* y *representativos.* Los primeros, individuos contemporáneos bien conocidos del público (Agatón, Eurípides, Cleón, Sócrates) aparecen caricaturizados y al mismo tiempo como representantes de amplios sectores sociales. Dioses y figuras mitológicas se representan también con un grado de caricaturización rayano en la irreverencia. Entre los personajes representativos pueden establecerse varias categorías: 'héroes cómicos', tipos de la farsa popular, personificaciones y alegorías. Los 'héroes cómicos' llevan nombres susceptibles de aplicarse a colectivos de características similares (p. e., Demo como representante del pueblo ateniense). Los tipos de la farsa popular son los ἀλαζόνες ('impostores'), εἰρωνικοί ('fingidores'), βωμολόχοι ('chocarreros') y de éstos el βωμολόχος, el gracioso, es el que tiene una función cómica mejor atestiguada. Personificaciones y alegorías son una manifestación más de la tendencia del pensamiento griego a la tipificación, que ha promovido numerosos estudios (Newiger[43], Komornicka[44]).

Junto a los recursos del humor situacional, como ya observara Plutarco *a sensu contrario* en su comparación de Aristófanes con Menandro, nuestro autor se caracteriza por ser un maestro en el manejo del humor verbal[45], que desempeña ya un importante papel en la parodia de plegarias, oráculos, rela-

---

[43] *Metaphor und Allegorie. Studien zu Aristophanes,* München, 1957 (Zetemata 16).

[44] *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l' oeuvre d' Aristophane,* Wroclaw-Warszawa-Krakow, 1964.

[45] Plutarco *(Comparationis Aristoph. et Menandri compend.* 853 B, E-D, 854 A, C) no sólo se muestra firmemente convencido de la superioridad de Menandro sobre Aristófanes, sino que hasta pone en duda los méritos artísti-

tos de sueños y especialmente de la dicción trágica y el *sermo tragicus,* que alcanza su cota más alta en lo que Rau llamó *Travestie* y que podríamos traducir por 'distorsión'. Ésta es lo inverso de la parodia, pues, si en la parodia se aplican predicados elevados a sujetos humildes, en la 'distorsión' se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior o inapropiada a su categoría. Al μῦθος, plasmado en texto y representado por los poetas trágicos, lo rompe en fragmentos que inserta en la estructura cómica según ha estudiado M. G. Bonanno [46].

En cuanto al lenguaje obsceno (αἰσχρολογία) y el insulto (σκῶμμα), según Henderson desempeñan una 'función dramática', en íntima conexión con los temas principales de la trama, el desarrollo de ésta y la caracterización de los personajes. En un primer momento (comedias anteriores al 420 a. C.), precisa Degani [47], cumplen una función en la lucha política y en la economía escénica, y en un segundo estadio carecen de funcionalidad dramática y sólo se justifican como una concesión a los gustos del sector menos culto del público. En una última fase tienden a desaparecer, al no existir ya las circunstancias político-sociales que sustentaban la ἰαμβικὴ ἰδέα.

---

cos de éste. Los literatos escriben para el vulgo o para una minoría. Aristófanes no sabe para quién: el vulgo no aguanta su arrogancia y los sensatos aborrecen la licenciosidad y malignidad de sus obras. Y comenta: no sé donde reside la destreza de que tanto se jacta. ¿En el lenguaje, en el estilo, en su sentido del humor, en sus personajes? Pero su lenguaje es grosero, populachero y vil; su estilo, inmoderado en su abuso de ἀντίθετα καὶ ὁμοιόπτωτα καὶ παρωνυμίας («antítesis, homeoptotos y paronimias»); su humor, acre, hiriente y mordiente: sus personajes no guardan el πρέπον ('congruencia debida'). Pero precisamente es aquí, como ya viera bien Aristóteles *(Ret.* III 7, 1408 a 10-15), donde reside el efecto cómico.

[46] «Παρατραγῳδία in Aristofane», *Dioniso* 57 (1987), 135-167, especialmente en págs. 135-136 y 149-156.

[47] «Insulto ed escrologia in Aristofane», *Dioniso* 57 (1987), 31-47.

Fuera de la parodia y de la escrología, el humor verbal aristofánico ofrece tres vertientes principales: las formaciones de comicidad propia y los juegos con el significante y el significado del léxico. En el primer caso nos referimos a palabras que, por su formación, infrecuencia de uso o carácter insólito, despiertan de por sí la risa. En el plano del significante los efectos cómicos se pueden agrupar en tres categorías: los *homoióptōta* o cadencias rimales deformando, si es preciso, las desinencias; la imitación de dialectos o acentos extranjeros y las secuencias fónicas sin sentido que pretenden reproducir un idioma extranjero y se prestan a disparatados ensayos de interpretación.

El tipo de versificación puede cumplir también una función cómica por la incongruencia entre la nobleza de la forma y la vulgaridad del mensaje con ella transmitido. La comicidad también surgía de las condiciones de la representación, entre las que están la forma de declamar, el vestuario y la escenografía.

Se debe a A. López Eire [48] el mejor estudio de conjunto de la lengua de la comedia aristofánica, ante todo, por haber puesto de relieve su subordinación al efecto cómico y a los condicionamientos propios del humor verbal. En segundo lugar, por su esfuerzo por definir dentro de la evolución del ático el puesto ocupado por la lengua propiamente aristofánica y, por último, por haber tratado de contrastar ésta con las distintas variedades lingüísticas que maneja nuestro autor. Aristófanes no sólo sabe descender a los bajos fondos del lenguaje, sino elevarse a sus más excelsas cumbres y moverse también por los meandros de la exquisitez más alambicada.

[48] «La lengua de la comedia», *Emerita* 54 (1986), 237-274.

La crítica política

Que Aristófanes hace crítica política en sus comedias, es algo que parece obvio. Lo que ya no está tan claro es el punto de vista desde el que esa crítica, aparentemente tan feroz, se emite, ni la finalidad de la misma, ni los efectos con ella conseguidos [49]. Las opiniones de los filólogos en cuanto a su filiación política –por llamarla de algún modo– discrepan. Para Th. Kock [50], L. Whibley [51] y A. Couat [52] Aristófanes es un simpatizante de la nobleza. En cambio, la filología marxista (Hosek, Stark) le considera un paladín del ideal democrático, aunque reconozca que, al pasar los años, se patentice su desengaño sobre el funcionamiento de las instituciones políticas. Pero tanto Isolde Stark [53], como Helmut Schareika [54] le hacen desempeñar a Aristófanes un papel como paladín de las tendencias 'progresistas' que dista mucho de corresponderle. Otra tendencia interpretativa (Perrotta [55], Gomme [56]), también exagerada, le nie-

[49] Sobre esta cuestión, *vide* H. Lloyd Stow, «Aristophanes influence upon public opinion», *CJ* 38 (1942) 83-92 y R. Cantarella, «Aspetti sociali e politici nella commedia greca antica», *Dioniso* 43 (1969), 313-352.

[50] «Aristophanes als Dichter und Politiker», *RhM* (1894), 118-140.

[51] *Political parties in Athens during the Peloponnesian war*, Cambridge, 1889.

[52] *Aristophane et l' ancienne comédie attique*, Paris, 1902.

[53] Cf. Sus trabajos «Soziale Relationen und komisch-ästhetische Kommunication in der erstens Krisenphase Athens», *EAZ* 16 (1975), 315-322, y «Das Verhaltnis des Aristophanes zur Demokratie der athenischen Polis», *Klio* 57 (1975), 329-264.

[54] *Der Realismus der aristophanischen Komödie. Exemplarische Analysen zur Funktion des Komischen in den Werken des Aristophanes*, Hochschulschr. R. XV. Klass. Philol. und Lit. XIII, Bern, 1979.

[55] «Aristofane», *Maia* 5 (1952) 1-31, en pág. 4.

[56] «Aristophanes and politics», *CR* 52 (1938), 97-109, reproducido en H. J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, 75-98.

ga cualquier ideología política, al considerarle tan sólo como un genial poeta cómico, desprovisto de un ideario político definido.

Sin embargo, puede afirmarse, con la seguridad de acertar, que Aristófanes en ciertos respectos sí tenía ideas claras. Por ejemplo, se pone sin reservas de parte de las ciudades explotadas por la presión tributaria de Atenas, rechaza el expansionismo imperialista de su ciudad y se declara un firme partidario de hacer la paz con Esparta, sin que eso signifique que sea un pacifista en el sentido moderno del término, ni tampoco un derrotista, como estima Rostagni. No se le pasa por la cabeza poner en duda que, llegado el momento, el ciudadano debe empuñar las armas en defensa de la patria y de la democracia, pero le duele la continua guerra entre hermanos, cuando los griegos debieran unirse y cerrar filas, como en las Guerras Médicas, contra el enemigo común: los persas.

En cuanto a la política interna, en consonancia con ese punto de vista, se opone enérgicamente a los demagogos belicistas, como Cleón [57], Hipérbolo y Cleofonte [58], a los funcionarios que secundan su política y también al pueblo soberano, abúlico y pervertido por los halagos de los demagogos, que no sabe elegir bien a sus gobernantes. Sus críticas, sin embargo, no atañen nunca a las instituciones de la democracia en cuanto tales, sino a las personas que las representan. Y en esto radica la diferencia entre Aristófanes y el Viejo Oligarca. El cómico no pide un cambio de constitución, sino otros hombres en el gobierno; una ideología que comparte con otros autores de la *Archaía*. Sueña con una nueva situación en la que

[57] Cf. *Caballeros* 129, 254, 327, 394, 668-674, 794-96; *Paz* 665-67, *Nubes* 186; *Acarnienses* 6; *Avispas* 36, 145, 759; *Lisístrata* 104, 1163.

[58] *Acarnienses* 846; *Caballeros* 1304, 1363; *Nubes* 551, 557; *Avispas* 1007; *Paz* 681, 921, 1319; *Ranas* 570; *Tesmoforiantes* 840.

la honradez y la laboriosidad fueran las únicas fuentes de la prosperidad y del bienestar. Del análisis de sus piezas se deduce que, si bien no es un partidario de la oligarquía, tampoco es un demócrata radical, sino más bien un espíritu conservador, cuyas simpatías se inclinan hacia los pequeños propietarios rurales, en trance de una progresiva proletarización. J. C. Carrière [59] tiene a Aristófanes por un demócrata moderado y para M. Heath sus obras son 'políticas' porque toman la realidad política como punto de partida, pero no lo son en un sentido estricto, ya que no aspiran a apoyar a fuerza política alguna.

La actitud religiosa

Dada la íntima conexión entre la *polis* y la religión, es interesante considerar la actitud de Aristófanes frente a las creencias religiosas de sus contemporáneos. En este aspecto también se comporta de una manera ambigua. El desenfado, incluso irreverencia, con que trata a los dioses y a su culto plantea un doble problema: el de sus creencias personales y las de su público, que le consentía semejantes provocaciones sin escandalizarse. Se ha pensado (Süss [60]) que la comedia aristofánica contenía una burla innocua de las creencias tradicionales sin menoscabo de las esencias religiosas, pues sólo puede ironizar sobre los dioses quien tiene la certeza de su existencia (Kleinknecht [61]). Pero Nilsson pone las cosas en su punto al observar que el tratamiento dado a los dioses por

[59] *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d ' un choix de fragments*, Paris, 1979, pág. 173.

[60] «Zur Komposition der altattischen Komödie», en H.-J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 21,13.

[61] *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967 (2.ª ed.), véase el capítulo «Komik und Religiosität», págs. 116-122.

Aristófanes no es posible «si todavía se conserva un poco de fe»[62].

La manera aristófanica de abordar los temas religiosos sólo se puede entender si se tienen en cuenta la mentalidad general del público al que se dirigía el cómico y las transformaciones operadas en la religiosidad de los atenienses. Por un lado, guiñaba el ojo a los inteligentes y entendidos, por otro, compartía (o lo fingía) los escrúpulos del vulgo frente a cualquier innovación en la forma de concebir la esencia de los dioses y sus relaciones con los hombres. Pero ante todo hay que tener en cuenta el momento histórico en que se desarrolla la actividad del dramaturgo: los finales del siglo v, cuando ya se había operado un importante cambio en la religiosidad de los atenienses, caracterizado por la consolidación de la llamada por Nilsson 'religión patriótica' y la irrupción arrolladora de la 'religión individualista'. La prosperidad y el auge político de Atenas hicieron de Atenea el símbolo del esplendor ateniense, pero este tipo de religiosidad oficial no podía colmar los anhelos del individuo que trató de satisfacerlos en los misterios de Eleusis y en el culto de Asclepio (introducido en el 420 a. C.), buscando una relación personal de tú a tú con la divinidad.

Pero en Atenas confluía además todo el pensamiento de la época: la filosofía natural de Anaxágoras, la sofística con su amoralismo y sus promesas de triunfo vital mediante la fuerza del *lógos*, la declaración de Protágoras del hombre como medida de todas las cosas, la oposición entre *nómos* y *phýsis*, que refuerza los ataques a la religión antropomórfica tradicional y conduce a afirmar que los hombres han creado a los dioses a su imagen y semejanza y por tanto los dioses son puras invenciones humanas. La evolución del pensamiento ético implicó la exigencia de justicia y moral en los seres divinos. Las críti-

[62] *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1953.

cas al amoralismo de los habitantes del Olimpo, que ya aparecen en Jenófanes (para Homero y Hesíodo), se acentúan en Eurípides, que afirma «si los dioses hacen algo malo, no son dioses» [63]. Se pone en duda la licitud de que los criminales busquen amparo en lugar sagrado y se llega hasta poner en tela de juicio, como ya se ha dicho, el origen de los seres divinos, entes de ficción forjados por los hombres para su provecho o para aliviar sus temores. En el último tercio del siglo v aparece el ateísmo (p. ej., Tucídides elimina todo factor sobrenatural en el acontecer histórico), y junto al ateísmo se extiende el agnosticismo. Protágoras aludía a la oscuridad del problema y a la brevedad de la vida para cerciorarse o no de la existencia de los dioses. Demócrito comentaba el desasosiego producido en las conciencias por las fabulas mentirosas sobre lo que acontece después de la muerte [64].

Frente a este panorama de abierta crítica y franca decadencia de las antiguas creencias religiosas, éstas se mantenían aún vivas entre las gentes más ingenuas y la razón de estado fomentaba su culto. Menudearon los procesos de *asébeia* (impiedad) y se fomentó la adivinación. Nada se hacía sin consultar a los oráculos o a los adivinos y no faltaron las manifestaciones colectivas de histeria religiosa en que se traslucía una reacción patriótica contra los causantes de que marcharan mal las cosas y contra quienes, con sus críticas de la religión, las costumbres y las instituciones, habían minado el espíritu y la moral de la juventud. Esta descripción panorámica del mundo espiritual de Atenas es imprescindible para comprender el díficil equilibrio en que debía moverse Aristófanes, si aspiraba a obtener el favor no sólo de los inteligentes y entendidos, sino también del gran público.

---

[63] Fr. 292, 7 Nauck.

[64] Platón, *Rep.* I 5, 330 d-e.

Ante la religión olímpica, su postura era la de cualquier ilustrado de la época. Es más, en ciertos pasajes de sus obras llega a poner en duda la existencia misma de los dioses mitológicos. No cabe mayor contraste que el existente entre las concepciones de un Esquilo y la imagen aristofánica de Zeus y de otras divinidades del Olimpo. Tampoco son compatibles las bromas aristofánicas con las convicciones religiosas de un Sófocles, para quien seguía siendo la voluntad divina el fundamento de la moral. Por último, tampoco se encuentra en él la exigencia, al modo euripideo, de una noción más depurada de la divinidad. Nada hay en sus obras que nos haga suponer que, si los dioses hacen algo malo, no son dioses. Al contrario, el conjunto de sus comedias incita a creer que para el cómico la religión olímpica, tal como la habían presentado sus grandes codificadores, Homero y Hesíodo, era ya pura mitología.

En la actitud aristofánica frente a la religiosidad individual y a las variopintas manifestaciones de la superstición, se descubre la misma ironía despectiva. Frente a las manifestaciones populares de religiosidad, el culto divino, los augurios, etc., su postura es la de un agnosticismo irónico. En sus comedias son frecuentes las parodias de plegarias, de escenas de sacrificios, de procesiones rituales y todo parece indicar que no se tomaba en serio dichos actos. Su crítica burlesca alcanza también a la mántica en sus diversas modalidades. Es sintomática en *Pluto* la figura del sacerdote vagabundo, obligado para no morir de hambre a cambiar por otro dios a Zeus, desde el momento en que, siendo ya todos ricos, nadie hace sacrificios.

Sin embargo, hay algo ante lo que Aristófanes se detiene: la llamada por Nilsson 'religión patriótica'. En sus comedias no se encuentra alusión irónica alguna a lo más sagrado de la religión ateniense: Atenea, Teseo, los misterios de Eleusis. El comediógrafo, que es la antítesis misma del *homo religiosus* como pudiera serlo un Sófocles, si se muestra chancero con la

mitología tradicional y despectivo con las manifestaciones populares de la religiosidad, sólo parece tener un cierto respeto (¿concesión a su público?) a los ritos y cultos ancestrales de la patria.

La crítica ideológica y literaria

Aristófanes vive en una época en que una conjunción de factores coadyuva al auge de la sofística, entendida entonces como 'maestría en diversas destrezas y saberes'. Característico de sus cultivadores es lo que podría llamarse el optimismo humanístico, es decir, la convicción de que el hombre es la referencia de todos los valores, que la virtud no es hereditaria y puede adquirirse con la educación y que la palabra tiene un ilimitado poder persuasivo. A esta gran importancia dada a la palabra se debe en gran parte el nacimiento de la disciplina llamada retórica a partir de Platón. Paralelamente se desarrolló la filosofía natural, con sus esfuerzos para dar una interpretación racional a los fenómenos de la naturaleza y una medicina hipocrática que negaba el origen divino a las enfermedades [65]. A poner coto al relativismo moral y gnoseológico de los sofistas vino Sócrates con su empeño por llegar a conceptos de validez universal que, sin necesidad de los recursos de la persuasión, se impusieran por la mera evidencia del raciocinio.

Por primera vez en la historia estas circunstancias hacen que los intelectuales recaben su superioridad frente a los no cultivados y que se cree en el pueblo llano un complejo de inferioridad, mixto de admiración y de envidia, el propio de la ignorancia frente a la inteligencia cultivada. Los viejos ideales

[65] Sobre el influjo y el reflejo de la medicina en Aristófanes, véase W. Miller, «Aristophanes and medical language», *TAPhA* 76 (1946), y L. Gil - I. R. Alfageme, «La figura del médico en la comedia ática», *CFC* 3 (1972), 35-91.

de la *andreía*, *sōphrosýnē* y *dikaiosýnē* de la época arcaica, como virtudes nucleares del hombre, van cediendo terreno en favor de la *sophía*, a la que el propio Sócrates ponía en la base de la *aretḗ*. Lógicamente, los cimientos en que se había sustentado la vida de la *polis:* el culto a las divinidades patrias, la rígida disciplina ciudadana, la educación basada en el deporte, en la música y en el aprendizaje oral de los poetas, se resentían con todo ello. Tanto más, cuanto que en el último tercio del siglo v la primitiva cultura iletrada comenzaba a ser reemplazada por una cultura de signo libresco, por una cultura literaria [66].

Frente a esta subversión de los valores tradicionales, Aristófanes, que se consideraba un innovador en su arte y pretendía dirigirse a los inteligentes y entendidos, adopta una postura alarmista que pudiera considerarse reaccionaria, cuando en realidad no es sino la denuncia de los excesos cometidos por las nuevas generaciones. Si Cleón, en lo tocante a la política, sintetiza todos los males que aquejaban a Atenas, Eurípides y Sócrates encarnan para él los peligros que el intelectualismo en auge entrañaba para las tradiciones más sagradas de la *polis*. Las citas y las alusiones indirectas a Eurípides son una constante en la comedia aristofánica, y sus críticas no son sólo ideológicas, sino también artísticas. Asombra el destacado lugar que ocupan en la producción aristófanica los juicios de carácter literario, que no sólo aparecen esporádicamente en las

[66] Estudios globales de la cuestión son los de A. Burns, «Athenian literacy in the fifth century B. C.», *Journal of history of ideas*, 42 (1981), 371-87; B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V. secolo*, Bari, 1985; W. Kullmann - M. Reichel (ed.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, 1990, R. Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge, Univ. Press, 1992. Centrado en Aristófanes es el trabajo de L. Woodbury, «Aristophanes' Frogs and Athenian literacy: *Ran*. 52-3, 1114», *TAPhA* 106 (1976), 349-357.

partes dialogadas, sino que acaparan gran parte de la parábasis *(Acarnienses)* y del agón *(Ranas)*. Y a desarrollar esta incipiente crítica literaria, ejercida directamente con la cita irónica o indirectamente mediante la parodia satírica, contribuyó el carácter competitivo de las representaciones dramáticas que obligaba a los poetas a hacer valer sus méritos y denigrar los de los contrarios.

Aristófanes en esto no representa ninguna singularidad. Pese al estado fragmentario en que se ha conservado la comedia antigua, está documentado el ejercicio a su través de una actividad crítica, no sólo sobre las obras contemporáneas, sino también sobre las de los poetas antiguos. Pero se impone precisar que ni en el propio Aristófanes, ni en sus predecesores cabe hablar propiamente de la existencia de una *ars poetica* de la que fueran adeptos y cuyos postulados llevaran a efecto o defendieran en sus piezas. Pero sí se pueden reconocer los suficientes atisbos teóricos y puntos de partida para una sistematización posterior de las ideas como la que llevaron a cabo después Platón y Aristóteles. Ni que decir tiene que no cabe exigir a los cómicos, ni la imparcialidad, ni la ponderación de juicio de un erudito. Lo más que se encuentra en ellos es lo que Atkins [67] ha denominado una 'crítica judicial', es decir, una jerarquización de méritos y la condena de los recursos de estilo o dramáticos considerados por ellos reprobables. El censo de los poetas mencionados en las comedias de Aristófanes se eleva a la treintena. De ellos, más de la mitad son tragediógrafos. Hay alusiones a Teognis, Jerónimo, Carcino y sus tres hijos, Jenocles, Frínico, al poeta Ésquines, Tespis, Mórsimo, Melantio, Filocles, Jofonte, al

---

[67] *Literary criticism in Antiquity. A sketch of its development*, Gloucester, Mass. 1961. Vol. I, cap. 2 «The beginnings: Aristophanes», págs. 11-32, en pág. 32.

poeta trágico Patroclo y especialmente a Eurípides, Esquilo y Agatón.

De gran interés son sus asertos sobre la comedia. Por ejemplo: la gran dificultad que entraña escribir una buena (*Caballeros* 515), la necesidad de un aprendizaje previo (v. 542), la relación público-autor y los imponderables que le hacen a éste perder el gracejo y con ello el favor popular. Y con el fin de ejemplificar esos asertos en la obra citada hace una breve historia de la comedia contemporánea. En la parábasis de *Las nubes* critica la sal gorda y los recursos chabacanos de sus rivales y se muestra orgulloso de la superioridad de su arte que se dirige a los espectadores entendidos e inteligentes con 'nuevas ideas'. En términos modernos, Aristófanes insinúa que lo fundamental en su obra es el 'tema cómico' donde se plasma la 'idea crítica'. En este aspecto se considera un innovador, lo que hace muy difícil suponer con Croiset, como señala con razón Gomme, que se dirigía fundamentalmente a un público de campesinos.

En lo que respecta a la tragedia, sus juicios no son tan ponderados, sobre todo en lo tocante a Eurípides, a quien cita y parodia continuamente, lo que presupone un conocimiento de su obra que sólo la lectura puede dar, tanto por parte del cómico como de su público. La aversión que le inspiraba el trágico nacía del convencimiento de que él reunía todos los defectos que estaban provocando la ruina de Atenas, aunque no dejaba de reconocerle su valía como artista hasta el punto de considerar que había llevado la tragedia a un punto de culminación reflexiva que supondría su muerte como género literario, como efectivamente aconteció: el puesto de la tragedia lo ocuparía la filosofía en el siglo siguiente.

Otro trágico que acaparó la atención de Aristófanes fue Agatón. De él decía que para componer poemas 'varoniles' le era preciso recurrir a la imitación, lo que no necesitaba para los 'mujeriles', que le salían espontáneamente, por participar

su φύσις de las características femeninas. Con esta apreciación Aristófanes, si no se muestra como un teorizante *avant la lettre* de la doctrina de la *mímēsis*, al menos parece entender la imitación como el medio con el que se puede dar forma y validez artística a aquello que le es extraño al impulso natural del poeta[68]. De lo dicho se deduce que nuestro autor ocupa un puesto de cierta relevancia en el desarrollo de la crítica literaria griega. Sus ideas, influidas por las teorías de los sofistas de su época, dejarían su huella en Platón y, a través de éste en Aristóteles. En lo fundamental son las siguientes:

1. El concepto pedagógico de la poesía. El poeta es un maestro de sus conciudadanos y la genuina poesía es la que hace a los hombres mejores.

2. La consideración de los efectos de la poesía como ἀπάτη ('engaño', 'ilusión'), una idea procedente de Gorgias que recoge Platón en el diálogo del mismo nombre y contra la cual polemiza. La tragedia, según eso, estaría al servicio del placer, lo que la hace equiparable al arte de la adulación.

3. La anticipación de la doctrina aristotélica de la *mímēsis* como determinante de la creación poética.

4. El postulado de la originalidad de la creación cómica, la καινὴ ἰδέα mencionada en la parábasis de *Las nubes,* a la que se debe adecuar, como se dice en *Las ranas,* la σύστασις πραγμάτων, la composición de la obra.

5. El empleo por primera vez de términos usados en una acepción técnica por la crítica literaria posterior, tales como

---

[68] Sobre la *mímesis,* cf. J. Tate, «'Imitation' in Plato's Republic», *CQ* 22 (1928), 16-23; íd., «Plato and 'imitation', *CQ* 26 (1932), 161-9; W. J. Verdenius, *Plato' s doctrine of artistic imitation and its meaning to us,* Leiden, 1949; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike,* Bern, 1954. Sobre el concepto en Aristóteles, cf. G. F. Else, *Plato and Aristotle on poetry.* Edited with introduction and notes by P. Burian, The Univ. of N. Carolina Press, Chapel Hill and London, 1986, págs. 74-88.

ψυχρός 'frío', ἀστεῖος 'elegante', εἰκών 'imagen', 'símil', στωμυλία 'verbosidad', στοιβή 'ripio', στόμφαξ 'ampuloso' [69].

El ambiente social

El verdadero protagonista de las piezas aristófanicas era la *polis* ateniense, o, mejor dicho, el conjunto de los ciudadanos que podían reconocerse en tipos simbólicos como Diceópolis, Demo o Trigeo. A su vez, este conjunto ciudadano constituía el auditorio y gustaba de verse aludido directamente por el poeta, bien de manera colectiva, bien a título personal, en la ruptura de la ilusión escénica. La relación entre el poeta cómico y su público [70] era por ello más personal y familiar que la que mediaba entre éste y el poeta trágico. La masa de espectadores llegaba con ánimo de divertirse en las representaciones y de verse reflejada en el espejo cóncavo de la trama y en los rasgos grotescamente exagerados de los protagonistas [71]. Por lo demás, la situación agonal en que se presentaban las piezas obligaba a los autores a desplegar todos sus recursos para obtener el favor de jueces y público, con vistas a resultar premiados.

---

69 *Vide* J. D. Denniston, «Technical terms in Aristophanes», *CQ* 21 (1927), 113-121, y el cap. «A linguagem da crítica litéraria em Aristófanes», en M. F. Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, 1987, págs. 301-332.

70 Cf. R. S. Lyttle, *Aristophanes' and his audience*. Diss. New Univ. of Ulster, 1978.

71 Sobre el tema, cf. A. M. Komornicka, «Quelques remarques sur le caractère comique des personnages d' Aristophanes», *Eos* 58 (1969-1970), 181-199. Sobre la pervivencia posterior de los personajes de repertorio, cf. L. Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense I-III», *EClás.* XVIII, núm. 71 (1974), 61-82; núm. 72 (1974), 151-186; XIX, núm. 74-76 (1975), 59-88.

La comedia aristófanica dista mucho de ser un fiel reflejo de la realidad y se debe utilizar con mucho tiento cuando de ella se quieren sacar conclusiones históricas. Pero este necesario espíritu crítico al manejar sus datos no debe trocarse en un escepticismo sistemático sobre su valor como fuente histórica para conocer la Atenas de finales del s. v a. C. y principios del IV. Las piezas de Aristófanes nos muestran ante todo, a más de medio siglo de distancia, el éxito de la reforma de Clístenes. El orgullo del linaje, plasmado en la pertenencia a un *genos*, sólo perdura residualmente en los nobles y el individuo vive inmerso en la circunstancia inmediata de su familia y su *dêmos*. Jamás se sitúa la acción, ni en el marco de la familia, ni en el interior de la casa (que esporádicamente se muestra a los espectadores en virtud del *ekkýklēma)*. El matrimonio es de conveniencia y jamás se llega a él por amor. Los intereses económicos superan a veces las diferencias de clase. La vida familiar transcurre por los naturales cauces de afecto, sin excesivos problemas, salvo los económicos para sacar adelante la prole y lo normal –en parte debido a problemas de economía escénica– es el hijo único. No obstante, se perciben choques generacionales entre padres e hijos. Aristófanes se pone decididamente de parte de la generación anterior, a la que estima superior a la actual, salvo en *Las avispas*, donde toma partido por la juventud [72].

---

72 Sobre las relaciones entre padres e hijos, cf. Th. CHARLIER - G. RAEPSAET, «Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la societé athenienne à l' époque classique», *AC* 40 (1971), 589-606. Sobre lo que propiamente pudiérase llamar enfrentamiento generacional (que destaca en primer plano en *Los comensales, Las nubes* y *Las avispas)*, cf. J. DE HOZ, «El conflicto de generaciones en la Grecia clásica» en A. LEDESMA JIMENO (ed.), *Agresividad y conflicto generacional*, Madrid, 1982, 27-42. Sobre las implicaciones políticas de *Las avispas*, cf. D. KONSTAN, «The politics of Aristophanes' *Wasps*», *TAPhA* 115 (1985), 27-46.

La sociedad reflejada en sus comedias es bastante homogénea –descontados esclavos, metecos y extranjeros– y en su gran mayoría está integrada por lo que podría llamarse con cierto anacronismo clases medias bajas. Por su ocupación y su modo de vida, los componentes de este colectivo de 'pequeños burgueses' son campesinos, comerciantes y artesanos. Aunque los labriegos, por lo general, son pequeños propietarios con recursos para tener uno o dos esclavos e incluso una criada, las diferencias de cultura, de lenguaje y de comportamiento social con los habitantes de la ciudad les hacen sentirse de algún modo inferiores y en ciertas circunstancias postergados a favor de otras clases más productivas. Ello hace que despierten la simpatía del cómico, que los presenta como gente deseosa de paz y con un encomiable espíritu conservador.

Los comerciantes presentan tres grandes grupos: los *kápēloi,* tenderos que venden al por menor; los *émporoi,* mercaderes exportadores e importadores al por mayor, y los *náuklēroi* o armadores. Estos nuevos ricos que han arrebatado el poder a la aristocracia inspiran el desprecio de Aristófanes, que los trata despectivamente llamándoles con compuestos cuyo segundo elemento es *-pōles* ('vendedor') que bien podría equivaler a nuestro 'hortera'. El *kápēlos* y las muchas *kapēlídes* (entre otras la madre de Eurípides a la que se tacha de verdulera) gozan fama de zafios, ladrones y desvergonzados mientras que el *émporos,* por arriesgar en el trabajo su dinero y a veces su vida, era hombre importante y respetado.

A la gente que se gana el pan honradamente con su trabajo (a los que suma el *technítēs,* el artesano) el cómico contrapone el número relativamente amplio de funcionarios públicos y el de los *argoí* (literalmente 'holgazanes'), entre los que incluye a médicos, sofistas, profetas, rapsodos, astrónomos, demagogos

y muy especialmente a los sicofantas [73] que viven de la extorsión a los ciudadanos honrados. En la comedia hay más alusiones al dinero que en las demás fuentes literarias. El amor al dinero nos domina a todos. El viejo sistema de la solidaridad que ligaba al ciudadano *chrēstós* con vínculos 'no-económicos' o incluso 'anti-económicos' a la comunidad tiende a desaparecer. Ser pobre para Aristófanes significa la obligación de ganarse el sustento con el trabajo propio, pero la indigencia absoluta sólo le inspira desprecio.

Si para Pericles el ciudadano ejemplar era quien dedicaba iguales energías a la vida pública que a la privada, para nuestro cómico el ideal residía en la *apragmosýnē,* el apoliticismo, en la concentración en los intereses privados. La aristocracia aparece como una clase social a la defensiva, que está experimentando hondas transformaciones. En cuanto a los esclavos, de las dos modalidades, la del siervo fiel y la del insolente [74], es este último el que aparece con mayor frecuencia, por ser el más adecuado para excitar la risa. Pero para Aristófanes un mundo sin esclavos resulta impensable: son necesarios hasta en el mundo de los dioses y en el de las aves. De los extranjeros, muy numerosos en Atenas, apenas hay alusiones. Pero sí deja traslucir una actitud generosa hacia extranjeros y metecos, para quienes propugna incluso la igualdad de derechos. Pero este incipiente espíritu cosmopolita no incluye a los bárbaros, hacia quienes rezuma desprecio.

La comedia aristófanica mantiene una actitud convencionalmente misógina, aunque a diferencia de los diálogos plató-

---

[73] Sobre este género de individuos parasitarios, cf. L. Gil, «El 'alazón' y sus variantes», *EClás.* XXV (1983), 39-57.

[74] Sobre esclavos en la comedia, cf. L. Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva», *EClás.* XVIII núm. 72 (1974), 151-186, en págs. 166-171.

nicos, sea decididamente heterosexual. La unión del héroe con una figura femenina, las invitaciones al amor carnal abundan en ella, pero siempre sin la menor sombra de romanticismo. El héroe cómico no se enamora, se satisface, goza sin trabas de su virilidad. Las relaciones entre hombre y mujer se presentan como la gratificación de impulsos urgentes, tanto por parte del varón como de la hembra. El tribadismo brilla por su ausencia. A las mujeres se las acusa en *Las tesmoforiantes* de adulterio, alcahuetería, locuacidad y afición a la bebida, pero nadie en el teatro tomaba en serio estas imputaciones. No obstante, de las piezas aristofánicas, especialmente de *Lisístrata* y *Las asambleístas,* se saca la impresión de que con las secuelas de la interminable guerra, ausencia de hijos y de maridos, viudedades, ruinas económicas, algo empezaba a relajarse y que la mujer, exceptuadas las clases elevadas, andaba más suelta que antes y comenzaba a dejar sentir su voz con más fuerza. De otra forma no logra uno explicarse bien personajes como Lisístrata y Praxágora. No olvidemos que por las mismas fechas las Medeas, las Fedras y las Hécabes eurípideas alzaban sus protestas contra las injusticias de que era víctima la condición femenina. Con todo, la impresión producida por el drama ático (comedia o tragedia) puede ser engañosa, ya que está en desacuerdo con otros documentos contemporáneos en prosa que nos muestran a la mujer recluida en casa y con un papel limitadísimo en la vida pública, en tanto que el teatro les hace desempeñar a ciertas féminas un papel público agresivo y dominante. Diferentes autores [75] han tratado de explicar esta contradicción como un

[75] Cf. «The female intruder: Women in fifth-century drama», *CP* (1975), 255-265., «The 'female intruder' reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Eclesiazusae*», *CP* 77 (1982), 1-21. Una interpretación diferente de la figura de Lisístrata es la de E. García Novo, «Mujeres al poder: una lectura de Lisístrata», *CFC*, N. S. (est. griegos e ides.) 1 (1991), 43-55. Superan-

enfrentamiento *oîkos-polis*. Pero más bien el *oîkos* y la *polis* forman parte de un *continuum* de intereses e instituciones económicas comparables.

Pese a la importancia que tiene la dialéctica de los sexos en la comedia aristofánica, la sociedad reflejada en ella se muestra tolerante con la pederastia, siempre y cuando sus cultivadores cumplan con los requisitos de ser activos en sus contactos homosexuales, efectuarlos con adolescentes y alternarlos con otro tipo de relaciones heterosexuales. Puede hablarse de un tipo de virilidad indiscriminada que no hace ascos a ningún objeto erótico que se le ponga por delante. Pero frente a esto, el trueque de papel en el acto sexual se mira con desprecio: los *pathici* son blanco de toda suerte de insultos y de befas.

La producción aristofánica

La *Suda*, en el artículo dedicado al cómico, enumera por orden alfabético las once comedias conservadas, aunque precisa que su número se elevaba a cuarenta y cuatro y cita en otros lugares diecinueve títulos más. La misma cifra de cuarenta y

---

do la oposición mujeres/hombres, atenienses/espartanos y las contradicciones que la enfrentan a sus congéneres femeninos, la heroína se hace portavoz de un «humanismo que, junto a argumentos jocosos, se basa en valores que el pensamiento posterior ha estimado como universales» (pág. 51), aunque para lograr sus fines tenga que declarar una guerra *sui generis* en casa. El tema cómico de la pieza se basa en el siguiente razonamiento ('syllogisme de départ'): *a)* los hombres están en guerra lejos de sus casas; *b)* la guerra en sus casas traerá la paz en el exterior; cf. P. Thiercy, *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, pág. 100. Se ocupan de Aristófanes I. Savalli, *La donna nella società della Grecia antica*, Bologna, 1983, págs. 116-121, S. B. Pomeray, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid, 1987, págs. 132-137 y *passim*, y E. Cantarella, *Pandora' s daughters*, Baltimore-London, 1987, *passim*.

cuatro ofrecen el anónimo «Sobre la comedia» y las *Vidas* de Aristófanes A 11 y B 13. Sin embargo, varios manuscritos del s. XIV ofrecen catálogos más pormenorizados que la *Suda.* El más importante es el llamado Índice Ambrosiano o Índice Novati que, aunque da el cómputo total de cuarenta y cuatro piezas, sólo enumera cuarenta y dos. Si bien es imposible saber con exactitud el número de obras que escribió Aristófanes, cabe al menos establecer una lista de treinta y ocho piezas como suyas, por orden alfabético: *Acharnês, Aiolosíkōn* I y II, *Amphiáraos, Anágyros, Babylṓnioi, Bátrachoi, Geōrgói, Gêras, Gērytádēs, Dáidalos, Daitalês, Danáïdes, Drámata ḕ Kéntauros, Eirḗnē* I y II, *Ekklesiázusai, Hḗrōes, Hippês, Holkádes, Hôrai, Kṓkalos, Lémniai, Lysistrátē, Nephélai, Órnithes, Pelargói, Phóinissai, Plûtos* I y II, *Polyídos, Proágōn, Skēnàs katalambánussai, Sphêkes, Tagenistái, Telemessês, Thesmophoriázusai* I y II, *Triphálēs.* Entre las obras consideradas dudosas por algunos críticos, tal vez sea de Aristófanes *Póiēsis.*

La labor de recogida y edición de los fragmentos de sus obras se inició en el s. XVI por Canter, fue proseguida por G. Coddaeus en el XVII y por R. F. P. Brunck en el XVIII, pero hasta el siglo XIX no se hicieron ediciones de los mismos con una firme base crítica. Abren la brecha Dindorff (1824) y Boissonade (1826). Continúan su trabajo Bergk (1841), Bothe (1844), Kock (1880) y Blaydes (1885). Nuestro siglo ha conocido las ediciones de Hall y Geldart (1901), Demianczuk (1912), Edmonds (1957), Austin (1973) y Kassel-Austin (1984).

Nuestras noticias sobre las obras de Aristófanes que desaparecieron en el gran naufragio literario de finales de la antigüedad se basan en los restos, a su vez, de esa larga tradición erudita que arranca de Aristóteles y la filología alejandrina y en las citas ocasionales de gramáticos, metricólogos, lexicógrafos, compiladores de florilegios (Estobeo) y de autores como Ateneo que todavía tuvieron acceso a los ejemplares de

las mismas. Restos de esa labor filológica se encuentran en las *hypothéseis* y en los escolios de las comedias, en las listas de títulos recogidos por la *Suda* y el Índice Novati y en obras como el tratado anónimo «Sobre la comedia».

La reconstrucción argumental, el acoplamiento de los restos mútilos en la estructura de las piezas, la búsqueda de criterios de datación de las obras perdidas plantean problemas de muy díficil solución. Las indicaciones de las *hypothéseis* y de los escolios, así como las alusiones del propio Aristófanes en sus obras conservadas, pueden ser de gran utilidad para tener una idea de sus argumentos, pero, cuando este subsidio falla, sólo los títulos pueden dar una vaga idea de los contenidos. Más díficil es determinar a qué parte de la comedia corresponde un determinado fragmento y más aún su datación. Tras la consulta de las obras de H. Oellacher[76], P. Geissler[77], Schmid-Stählin[78], E. Mensching[79] y Th. Gelzer[80], con cuyos resultados en parte estoy de acuerdo y en parte discrepo, he llegado a las siguientes conclusiones, que resumo en este cuadro cronológico en el que (D) y (L) indican las Dionisias y las Leneas y el asterisco las obras de autoría dudosa, p. *(=post)*, c. *(=circa)*, c/p. *(=circa/post)*:

427 *Daitalês*	p. 414 *Hôrai*
426 (D) *Babylṓnioi*	*Dáidalos*
426 (L) *Acarnienses*	*Danaides*
424 (L) *Caballeros*	411 (L) *Lisístrata*
(D) *Geōrgói*	(D) *Tesmoforiantes*
423 (L) *Holkádes*	p. 411 *Triphálēs*

[76] «Zur Chronologie der altattischen Komödie», *WS* 38 (1916), 81-157

[77] *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin, 1925

[78] *Griechische Literatur-Geschichte*, München, 1946, I 4, págs. 181-223.

[79] «Zur Produktivität der alten Komödie», *MH* 21 (1964), 15-53.

[80] «Aristophanes», *RE* Suppl. XII (1971), cols. 1404-1419.

(D) *Nubes*	c. 410 *Phóinissai*
	p. 410 *Tesmoforiantes* II
422 (D) *Proágōn*	c/p. 408 *Lémniai*
(L) *Avispas*	*Gerytades*
421 (D) *Paz* I	*Pluto* II
420 (L) *Paz* II	405 *Ranas*
(D) *Gêras*	p. 405 *Telemessês*
p. 419 *Skēnàs katalambánusai*	403 **Nêsoi*
c. 418 *Anágyros*	p. 399 *Pelargói*
c. 415 *Tagēnistái*	392 (L) *Asambleístas*
p. 415 *Polyídos*	388 *Pluto* II
414 (L) *Amphiáraos*	387 *Kṓkalos*
(D) *Aves*	386 *Aiolosíkōn* I
p. 414 *Hḗrōes*	

No datables: *Aiolosíkōn I, Drámata ḕ Kéntauros, Dramata e Níobos, *Diónysos nauagós, Póiēsis.*

Toda esta producción podría agruparse alfabéticamente, según criterios temáticos, en los siguientes apartados:

1. Piezas de crítica política: *Acarnienses, Avispas, Babylṓnioi, Caballeros, Geōrgói, Gêras, Holkádes, Paz* I y II.

2. De crítica ideológica y social: *Aves, Daitalês, Nubes, Pelargói , Tagenistái, Triphálēs.*

3. De crítica literaria: *Gerytádes, Póiēsis, Proágōn, Ranas.*

4. De crítica religiosa: *Amphiáraos, Anágyros, Hḗrōes, Telemessês.*

5. De tema mítico (paratragedias): *Danaides, Drámata ḕ Kéntauros, Lémniai, Polyídos, Phóinissai.*

6. De tema femenino: *Asambleístas, Tesmoforiantes* I y II, *Lisístrata, Skenàs katalambánusai.*

7. De transición a la comedia media: *Pluto* II, *Kṓkalos, Aiolosíkōn.*

A continuación nos limitaremos a enumerar las piezas perdidas tituladas que son atribuibles a Aristófanes con absoluta certeza o al menos con ciertas garantías de probabilidad. Son éstas: Αἰολοσίκων *(Eolosicón)*, Ἀμφιάραος *(Amfiarao)* Ἀνάγυρος *(Anagiro)*, Βαβυλώνιοι *(Babilonios)*, Γεωργοί *(Labriegos)*, Γῆρας *(Vejez)*, Γηρυτάδης *(Gerítades)*, Δαίδαλος *(Dédalo)*, Δαναΐδες *(Danaides)*, Δαιταλῆς *(Comensales)*, Διόνυσος ναυαγός *(Dioniso náufrago)*, Δράματα ἢ Κένταυρος *(Dramas o Centauro)*, Δράματα ἢ Νίοβος *(Dramas o Níobo)*, Εἰρήνη Β' *(Paz* II), Ἥρωες *(Héroes)*, Θεσμοφοριάζουσαι Β' *(Tesmoforiantes* II), Κώκαλος *(Cócalo)*, Λήμνιαι *(Lemnias)*, Νῆσοι *(Islas)* Ὀδομαντοπρέσβεις *(Embajadores a los odomantes)*, Ὁλκάδες *(Naves de carga)*, Πελαργοί *(Cigüeñas)*, Ποίησις *(Poesía)*, Πολύιδος*(Políido)*, Προάγων *(Proagón)*, Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι *(Mujeres acampando)*, Ταγηνισταί *(Freidores)*, Τελεμεσσῆς *(Telemesenses)*, Τριφάλης *(Trifálico)*, Φοίνισσαι *(Fenicias)*, Ὧραι *(Estaciones)*.

La parádosis textual

Las comedias de Aristófanes se nos han transmitido en cerca de dos centenares y medio de manuscritos [81]. La mayor parte de los *codices recentiores* ofrecen la llamada 'tríade bizantina' *(Pluto, Nubes , Ranas)*. Sólo el manuscrito de Ravenna (R, siglo XI) y sus apógrafos contienen las once comedias conservadas en el orden (debido probablemente a razones escolares de mayor a menor facilidad): *Pluto, Nubes, Ranas,*

---

[81] J. W. WHITE, «The manuscripts of Aristophanes», *CP* 1 (1906), 1 ss. ofrece una lista de 237, aumentada por descubrimientos posteriores cuyo listado puede verse en Th. GELZER, s. v. «Aristophanes», *RE* Suppl. XII (1971), cols. 1549-1550.

Caballeros, Acarnienses, Avispas, Paz, Aves, Tesmoforiantes, Asambleístas y *Lisístrata.* El códice Véneto (V, siglo XII) muestra la misma ordenación, aunque carece de *Los acarnienses* y de las tres últimas piezas, las más desenfadadas desde el punto de vista moral, lo que explica su exclusión de la escuela. Uno y otro son los códices más antiguos y fiables. Los hallazgos de papiros han venido a aumentar nuestra documentación, aunque muy fragmentariamente. Gelzer (cols. 1553-1557) enumera en total 58. Se trata de restos de ediciones provistas de escolios, comentarios, glosarios y listas de obras. Veintiún papiros nos han devuelto fragmentos de las piezas conservadas (salvo *Asambleístas*) sin grandes novedades para la crítica textual [82]. Un número pequeño de ellos depara trozos de comedias perdidas identificables con alguna seguridad. Con todo, la mayor parte de los textos recuperados corresponden a *fabulae incertae*, es decir, a piezas de título desconocido o a contextos atribuibles a Aristófanes. Poco es, pues, lo que los papiros han dado a conocer de la producción perdida del cómico.

Fundamental para la transmisión de la obra aristofánica fueron las ediciones y comentarios de los filólogos de Alejandría y Pérgamo. Muy poco es lo que se sabe del comercio librero en la Atenas del siglo V a. C., pero pueden atestiguarse correcciones en el texto por parte del cómico, lo que hace pensar en la existencia de un público lector. Los bibliotecarios y eruditos alejandrinos manejaron no sólo ese posible material librario (ediciones más o menos cuidadas de las obras), sino también material de archivo, en parte ya recogido y elaborado

[82] Hasta un número de 66 fragmentos recoge C. AUSTIN, *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta,* Berolini et Novi Eboraci, 1973, págs. 7-32.

por eruditos anteriores. Desde que el estado ateniense oficializó la representación de comedias el 486 a. C. en las Dionisias y el 485 en las Leneas, fue preciso registrar las solicitudes de coro, el nombre del corego (o coregos), el del *didáskalos* o director de escena, el título de la obra y, después de la representación, el del lugar ocupado en el concurso de las diferentes piezas. Restos de este material de archivo nos han devuelto cuatro inscripciones.

1. Los denominados *Fastos*, que en trece columnas recogen datos desde los años 473/472 hasta el 329/328 a. C. entre los cuales están los nombres del corego y del poeta vencedor en la comedia.

2. Las *Listas de los Vencedores*, que comprenden los actores victoriosos en las competiciones cómicas de las Leneas hasta el s. III a. C. y los poetas cómicos hasta el 150 a. C.

3. Los *Documentos Romanos*, que enumeran los poetas cómicos vencedores a partir de la primera vez que compitieron.

4. Las *Didascalías*, que en cuatro columnas enumeran: las tragedias de las Dionisias, las comedias de las Dionisias, las comedias en las Leneas y las tragedias en las Leneas. Esta inscripción, sin embargo, carece de valor para la comedia antigua.

Por desgracia, las inscripciones no nos permiten fijar ni la primera victoria ni los sucesivos triunfos de Aristófanes. Nuestro conocimiento sobre el particular se limita a los datos ofrecidos por la tradición filológica.

La labor de la filología alejandrina se centró en hacer ediciones críticas *(diorthṓseis)*, catálogos razonados *(pínakes)* y comentarios exegéticos *(hypomnḗmata)* de las comedias, donde a veces se discutían cuestiones de crítica textual. El primero en ocuparse en el Museo alejandrino de la comedia antigua fue Licofrón de Calcis, contemporáneo del gran Zenódoto de Éfe-

so [83], quien preparó una edición de los cómicos y aclaró en nueve libros «Sobre la comedia» palabras raras de Cratino, Éupolis y Aristófanes. Calímaco de Cirene compuso un gran catálogo, continuación de las *Didaskalíai* de Aristóteles, en el que aparecía una lista de poetas cómicos por orden cronológico a partir de su primera victoria. Comentarios a las comedias los hicieron Eufronio de Quersoneso [84], Dionisíades de Malos [85], Eratóstenes de Cirene [86], Aristófanes de Bizancio [87], Heliodoro y Aristarco.

En la escuela de Pérgamo trabajaron sobre Aristófanes Crates de Malos y Caristio. En el siglo I a. C. Timáquidas de Rodas hizo un comentario que tocaba también problemas textuales. Muy importantes fueron los *hypomnḗmata* de Dídimo que recogió un abundantísimo material entre aclaraciones de palabras, datos históricos, biográficos, de crítica textual, etc. De la métrica se ocupó Heliodoro (s. I d. C), y en el s. II d. C. Símaco le dedicó unos comentarios, que constituyen una de las fuentes principales de los escolios. El último comentarista antiguo conocido fue Phaeinos.

La primitiva hipótesis de que sólo hubiera un *corpus* de escolios y un arquetipo de las obras aristófanicas, compuesto en el s. IX con la transliteración a la minúscula, hoy se ha desechado. La *Suda*, Tzetzes, algunos *recentiores*, ciertos *prolegómena* y el confeccionador del Índice Novati tuvieron a su disposición materiales antiguos, como revelan determinadas faltas debidas a errores de lectura de la mayúscula. Esto apun-

---

83 Cf. R. PFEIFFER, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981, tomo I, págs. 197-198.

84 Cf. PFEIFFER, *o.c.*, pág. 292.

85 *o.c.*, pág. 291.

86 *o.c.*, pág. 290.

87 *o.c.*, págs. 340-341.

ta a la posibilidad de que hubieran llegado a la Edad Media manuscritos antiguos con *prolegómena*, texto y escolios reunidos en la baja Antigüedad y que pudieran deparar, no sólo en el s. XII, sino incluso en el XIV, materiales antiguos a los filólogos. Transliterado ya a la minúscula el texto aristófanico en época de Focio y de Aretas (s. IX), como atestigua la *Suda*, Tzetzes hizo un comentario a *Pluto, Ranas* y *Nubes*. Tanto él como Eustacio manejaron material antiguo. En la época de los Paleólogos (finales de los ss. XIII y XIV), Máximo Planudes comentó el *Pluto*, y Manuel Moscópulo, la tríade bizantina. De mayor influjo en la filología posterior fueron los trabajos de crítica textual y métrica de Demetrio Triclinio (s. XIV), basados en los de su maestro Tomás Magistro. La primera edición impresa fue la de Marco Musuro (sólo de nueve comedias, sin *Lisístrata* ni *Tesmoforiantes*), que se basó al menos en cuatro manuscritos. La sacó a la luz Aldo Manucio en Venecia en 1498.

La recepción de Aristófanes

Durante el Renacimiento y el Barroco nuestro autor fue poco conocido, salvo las obras de la tríade bizantina, al pesar sobre él las críticas adversas que en su día formularon Aristóteles y Plutarco. Fue a finales del s. XVIII, cuando las ideas de la Revolución francesa comenzaron a difundirse por Europa, el momento en que Aristófanes comienza a ser leído en su totalidad y apreciado como el máximo exponente de la libertad de pensamiento y de palabra propia de la democracia. Del s. XIX proceden las principales colecciones de fragmentos, algunos estudios fundamentales sobre la estructura de sus comedias y el gran debate filológico sobre el Sócrates histórico, en el que se opuso el testimonio del comediógrafo al de Platón y Jenofonte. En nuestro siglo la popularidad del cómico

ha sufrido vaivenes semejantes, hasta el punto de ser el número de adaptaciones y representaciones de sus comedias una excelente piedra de toque para evaluar el límite de libertades que permiten los estados a los ciudadanos en cada momento.

Exigiría un espacio, del que no disponemos, ocuparnos de la recepción de Aristófanes en el Occidente europeo hasta nuestros días. Por ello nos sentimos eximidos de esa tarea pero no de la de decir dos palabras sobre la suerte deparada por el sino al cómico en nuestro país a partir del s. XVI. En esa centuria para quienes alardeaban de cultos, Aristófanes era un nombre más en la lista de autoridades de la Antigüedad clásica. En 1520, cuando muy posiblemente no había un solo ejemplar de sus comedias en España, López de Zúñiga [88], en su réplica a Erasmo no tenía empacho en afirmar que Homero, Aristófanes, Demóstenes, Heródoto y Tucídides eran más conocidos entre los nuestros que lo fueron en otros tiempos los autores latinos más triviales. De modo parecido y sin saber muy bien lo que decía, Alejo de Venegas [89] mencionaba al comediógrafo como plato habitual del menú filológico de nuestros humanistas. Pero se impone reconocer que, aunque ignorado por la cultura oficial, Aristófanes fue un autor comentado en nuestras universidades. Recomiendan la lectura de alguna de sus piezas Luis Vives, Francisco de Vergara y Pedro Simón Abril. Juan Lorenzo Palmireno lo explicaba en Valencia en 1556 y otro tanto hizo el Brocense en Salamanca en el curso de 1578-1579. Francisco de Vergara (1537) y Pedro Juan Núñez (1589) le ci-

---

[88] *Annotationes contra Erasmum Roterodamum in defensionem traslationis Novi Testamenti*, fol. 3 r s (citado por M. Bataillon, *Erasmo y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, 1966², 93).

[89] *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el Universo*, Toledo, 1540, libro IV, cap. XX, fol. XXX s., citado por M. Bataillon, *o. c.*, 727.

tan en sus gramáticas. Pedro Simón Abril realizó una versión castellana del *Pluto* [90].

En la gran decadencia de los estudios humanísticos del s. XVII, que afectó de modo muy especial al griego, Aristófanes fue un perfecto desconocido. Aunque las constituciones de la Universidad de Alcalá le siguen mencionando entre los autores de recomendada lectura para la clase de medianos, es seguro que jamás uno sólo de sus pasajés fue leído en las aulas. Si la pedagogía literaria jesuítica desterró de la escuela a autor tan circunspecto como Terencio, con mayor razón hubiera lanzado el anatema sobre el nuestro, de haber sido autor frecuentado por el uso. Quienes como el maestro Gonzalo de Correas [91] poseían varias ediciones de sus obras las reservaban únicamente para solaz personal suyo. Espíritus satíricos, y a veces chocarreros, como un Quevedo, si tuvieron alguna vez contacto con el cómico, es algo que está por demostrar. En cambio, su editor y comentarista, Jusepe Antonio Gónzalez de Salas [92] no sólo había leído las comedias aristofánicas, sino también sus escolios. No obstante, el patrimonio bibliográfico español se enriqueció a finales de siglo con los códices aristófanicos que el duque de Uceda trajo de Sicilia *(ca.* 1690) y que actualmente se custodian en la Biblioteca Nacional.

A comienzos del XVIII, durante su estancia en Sevilla (1711-1715), Manuel Martí pudo comprar un códice perteneciente en

---

[90] Cf. J. López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973, *passim (vid.* índice, s. v. 'Aristófanes')

[91] Cf. la «Memoria de los libros, q(ue) el maestro Gonzalo Correas dexó al Colegio de Trilingue. Libros Griegos y Grecolatinos», en E. de Andrés, *Helenistas españoles del siglo XVII,* Madrid, Fund. Univ. Esp., 1988, págs. 352-356.

[92] Cf. F. de Quevedo, *Obra poética,* ed. de J. M. Blecua, Madrid, 1969, tomo I, 102 y 232.

su día a Nicéforo Gregorás [93], que, entre otras obras, contenía las comedias de Aristófanes cuya lectura le motivó a escribir unas *Observationes in Aristophanis Comoedias*, por desgracia perdidas [94]. El interés de Martí por el cómico se transmitió a su discípulo Gregorio Mayáns y Siscar [95], y a través de las recomendaciones de éste a otros personajes del s. XVIII (Capdevila [96], Pérez Bayer [97]). La curiosidad por nuestro autor aumenta en las dos últimas décadas del siglo con el vigoroso resurgir de los estudios clásicos en el reinado de Carlos III. Sorprendentemente, Fray Bernardo de Zamora recomienda su lectura en su *Gramática griega filosófica* [98]. Su sustituto en la cátedra de Salamanca, Ambrosio Rui Bamba explicó en clase el *Pluto* [99]. Casimiro Flórez Canseco, en su *Método para el estudio de la lengua griega* (1783) [100], propone su lectura, aunque omitiendo, eso sí, los lugares obscenos. Pedro Estala publicó una traducción del *Pluto* en 1794 [101], en la que elimina, o traduce al latín, los pasajes indecorosos, que le valió una buena crítica de Menéndez Pelayo.

---

[93] Cf. L. GIL, *Emmanuelis Martini, Ecclesiae Alonensis Decani, vita, scriptore Gregorio Maiansio, Generoso Valentino, estudio preliminar, edición bilingüe y comentario*, Valencia, 1977, § 90, pág. 165.

[94] Cf. L. GIL, «Apuntes autobiográficos», *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Univ. Complutense, 1984, § 38, pág. 303.

[95] M. PESET, *Gregorio Mayáns y Siscar, Epistolario IV. Mayáns y Nebot (1735-1742). Un jurista teórico y uno práctico. Transcripción, notas y estudio preliminar*, Valencia, 1975, ep. 44, pág. 88.

[96] *Ibid.*, ep. 189, pág. 232.

[97] A. MESTRE, *Gregorio Mayáns y Siscar. Epistolario VI. Mayáns y Pérez Bayer. Transcripción, notas y estudio preliminar*, Valencia, 1977, pág. XIII.

[98] Cf. C. HERNANDO, *Helenismo e Ilustración (El griego en el siglo XVIII español)*, Madrid, 1975, pág. 121.

[99] *Ibid.*, 224.

[100] *Ibid.*, pág. 346.

[101] *El Pluto, Comedia de Aristófanes. Traducida del Griego en verso Castellano. Por D. Pedro Estala, Presbítero. En Madrid en la Imprenta de Sancha. Año de MDCCXCIV.*

La primera versión completa de Aristófanes al español fue realizada por Federico Baraibar y Zumárraga en 1874. Publicada por la Editorial Hernando, apareció precedida de un prólogo de Menéndez Pelayo sobre el teatro griego en España y ha sido reeditada en numerosas ocasiones (la última en 1979). Baraibar, como Estala, suaviza las expresiones del cómico y prefiere verter al latín aquellas otras que podrían ofender la sensibilidad del lector.

Descontada la traslación de Martínez Lafuente (1916), que se resiente de los defectos de todas las traducciones de la Ed. Prometeo, entre otros el de haberse realizado indirectamente sobre traducciones francesas, el resto de las versiones de la obra aristofánica completa ha visto la luz en la segunda mitad del siglo XX. Pero no son las numerosas versiones el índice más elocuente de la creciente afición al cómico en el mundo de habla española, sino las representaciones de sus obras como teatro vivo, con diferente grado de adaptación a las exigencias de un público moderno. Desde la restauración de la democracia, Aristófanes se ha puesto de moda entre nosotros, como por lo demás ha venido ocurriendo en Europa desde 1945 hasta la fecha.

Muy otro fue el albur que corrió el cómico ateniense bajo las dictaduras de diverso pelaje –fascismo, nazismo, comunismo, nacionalcatolicismo– padecidas en Europa y en América. Si el sentido del humor no fue un don que caracterizara a los nuevos tiranos del siglo XX, todos ellos, en cambio, gozaron de finísima sensibilidad para barruntar la peligrosidad de la *kátharsis* cómica, tan certeramente intuida por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*. Las virtualidades destructivas del ridículo, no sólo las han captado en las obras de Brecht, los filmes de Lubitsch y Charles Chaplin (recuérdense *To be or not to be* y *El gran dictador*), sino en las mismísimas reposiciones de obras tan lejanas en el tiempo como las comedias de Aristófa-

nes. Los casos de censura *post mortem* del poeta que se podrían citar entran en la antología de lo pintoresco. En la década de los cincuenta un obispo salmantino le hacía llegar a un catedrático de griego de la Universidad su reprobación por haber comentado en clase *Las nubes*. Esa misma década, en plena efervescencia de la caza de brujas, el senador McCarthy acusaba de intento de propagandismo comunista a un proyecto de escenificación de *Las asambleístas*. En la década siguiente, la Junta de Coroneles prohibía en 1967 representar en Atenas y en Epidauro *Las aves* y *Las ranas*. Aunque estas piezas no son precisamente las más subversivas de Aristófanes, se prestaban a vitandas asociaciones. En la primera, cabía encontrar una alusión a la insoportable atmósfera de Atenas, que invitaba emigrar en busca de mejores condiciones de vida, como les ocurría a los protagonistas de la pieza. La parábasis de la segunda, con su llamamiento a la concordia ciudadana y al regreso de los exiliados, involuntariamente recordaba el destierro y privación de los derechos cívicos de Melina Mercuri y Mikis Theodorakis.

Las críticas al poder establecido del movimiento estudiantil del 68, el clamor por la paz en un mundo peligrosamente dividido en bloques militares, la revolución sexual y las reivindicaciones feministas, han contribuido, por el contrario, a la revalorización de las piezas aristofánicas, que solían mantenerse en pudibundo olvido. A ello se ha sumado, como consecuencia de la nivelación de las diferencias entre los sexos y las clases sociales, la supresión de los tabúes lingüísticos, que han dado mayores posibilidades de versión al cómico. Aristófanes se ha puesto así en candelero y ha adquirido un insólito aire de modernidad. Se puede decir, sin exagerar, que es, entre los antiguos, el autor de moda. Este fenómeno que venía dándose en Europa desde hacía tiempo, se ha observado en España en los últimos veinte años, sobre todo después de la restauración de

la democracia. Las comedias de mayor impacto social han sido precisamente las de mayor desenvoltura. Recordemos, entre otras, las versiones de F. Rodríguez Adrados [102], Elsa García Novo [103], A. López Eire [104], A. Espinosa Alarcón [105], J. Pallí Bonet [106], M. Balasch [107], Mª. Teresa Amado Rodríguez [108], E. Rodríguez Monescillo [109], Luis M. Macía Aparicio [110] y J. García López [111], bien en edición bilingüe o en simple versión al castellano, catalán o gallego.

Junto a estas versiones, realizadas con riguroso criterio filológico, merecen mencionarse adaptaciones que han gozado del favor del público, como la de Fernando Díaz Plaja [112] o la de Agustín García Calvo [113] y el sinnúmero de representacio-

---

[102] *Lisístrata, Las aves, Las avispas, La paz*, Madrid, Editora Nacional, 1975; *Las asambleístas*, en *Teatro griego*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982, págs. 289-352.

[103] *Las nubes, Lisístrata, Dinero*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

[104] *Las asambleístas. Texto, introducción, nueva traducción y notas*, Barcelona, Bosch, 1977; *Lisístrata, Introducción, traducción y notas*, Salamanca, Hespérides, 1994. Excelente trabajo ambas obras.

[105] *Las asambleístas*, Granada, Instituto de Historia del Derecho, 1977.

[106] *Pluto o La riqueza, Las nubes, Las ranas*, Barcelona, Bruguera, 1969.

[107] *Aristòfanes, Comèdies. Text i traducció*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1969-1977, 6 vols. Es éste el único Aristófanes bilingüe completo que haya visto la luz en España.

[108] *Aristófanes, Nubes, Asemblearias*, Santiago de Compostela, Clásicos en Galego, 1991.

[109] *Acarnienses* en ed. bilingüe provista de notas y una extensa introducción general, Madrid, C.S.I.C., 1985

[110] *Aristófanes, Comedias, Introducción, traducción y notas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1993, 3 vols.

[111] *Aristófanes, Las ranas, Introducción, traducción y comentario*, Univ. de Murcia, 1994.

[112] De *La paz*, representada el 23-XII-1969 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Miguel Narros y Francisco Nieva.

[113] De *Los acarnienses*, con el título de *Los carboneros*, representada en el templo de Debod en Madrid el verano de 1991.

nes llevadas a cabo por grupos de estudiantes, de bachillerato o de universidad, bajo la dirección de entusiastas profesores (José Luis Navarro y Rosa García Rodero entre otros). Es evidente el eco que encuentra en nuestra juventud el jocundo y vitalista mensaje aristofánico. En esto no son una excepción dentro del mundo que vivimos. Aquello tan conocido de «Make love, not war» que esgrimieron los *hippies* como lema hace años, dijérase salido de labios del cómico ateniense. Reírse con el sexo, la política, la religión y los tabúes sociales es una excelente manera de relajar las tensiones a las que hogaño como antaño vive sometido el ser humano. El espíritu de Aristófanes, por lo demás, parece hoy en día haber transmigrado a grupos teatrales como Els Joglars o a directores de cine como Almodóvar para seguir provocando entre los nuestros el beneficioso efecto de la *kátharsis* cómica.

BIBLIOGRAFÍA*

Repertorios bibliográficos

K. J. DOVER, «Aristophanes 1938-1955», *Lustrum* 2 (1957), 52-112.

TH. GELZER, «Hinweise auf einige neuere Bücher zu Aristophanes», *MH* 21 (1964), 103-106.

J. R. GREEN, «Theatre production: 1971-1986», *Lustrum* 31 (1989), 7-95.

A. M. KOMORNICKA, «Aristofane negli ultimi decenni», *Cultura e Scuola* 23 (1967), 37-42.

W. KRAUS, «Griechische Komödie. 1. Bericht. 1 Hälfte. Alte Komödie und Epicharm», *AAHG* 24 (1971), cols. 161-80.

CH. T. MURPHY, «A survey of recent work on Aristophanes and old comedy», *CW* 65 (1972), 261-273.

A. C. QUICKE, *Aristophanes and Athenian old comedy. A survey and bibliography of twentieh-century criticism, with an essay on the current state of bibliography in classical studies*, Thesis London Library Association, 1982.

I. C. STOREY, «Old comedy 1975-1984», *Echos du monde classique*, 1 (1987), 1-46.

B. ZIMMERMANN, «Griechische Komödie», *AAHG* 45 (1992), cols. 161-84.

* No se incluyen las obras ya citadas. Tampoco las ediciones y traducciones que se enumerarán en los prólogos de cada comedia.

Obras generales

W. G. ARNOTT, «From Aristophanes to Menander», *G&R* 19 (1972), 65-80.

A. BALLOTTO, *Saggio su Aristofane*, Messina-Firenze, 1963.

Q. CATAUDELLA, *La poesia di Aristofane*, Bari, 1934.

E. CORSINI, «Aristofane», en F. DELLA CORTE (ed.), *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano, 1987, págs. 143-184.

N. N. DRACOULIDES, *Psychanalyse d' Aristophane, de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, 1967.

TH. GELZER, «Aristophanes», en G. A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979, págs. 258-306.

S. HALLIWELL, «Aristophanes' apprenticeship», *CQ* 30 (1980), 33-45.

R. M. HARRIOTT, *Aristophanes poet and dramatist*, London-Sidney, 1986.

W. KASSIES, *Aristophanes' traditionalisme*, Amsterdam, 1963.

A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, Madrid,1968, págs.446-481.

A. MELERO, «La comedia antigua», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, págs. 457-474.

C. MOULTON, *Aristophanic poetry*, Göttingen, 1981.

C. T. MURPHY, «Popular comedy in Aristophanes», *AJPh* 93 (1972), 169-189.

G. MURRAY, *Aristophanes. A study*, Oxford, 1933.

G. PERROTTA, «Aristofane», *Maia* 5 (1952), 1-31.

F. PERUSINO, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino, 1987.

K. J. RECKFORD, *Aristophanes' old and new comedy I. Six essays in perspective*, Chapel Hill. Univ. of North Carolina Pr. 1987.

A. ROSTAGNI, «I primordi di Aristofane», *RFIC* 3 (1925), 161-185, 465-493, *ibid.* 5 (1927), 289-330 (= *Scritti minori* II, I *Hellenica-Hellenistica*, Turín, 1956, 61-152).

C. F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1984[2].

A. M. SCARCELLA, *Il messaggio di Aristofane e la cultura ateniese*, Palermo, 1973.

O. SEEL, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart, 1960.

L. SPATZ, *Aristophanes*, Boston, 1978.
D. F. SUTTON, «Aristophanes and the transition to middle comedy», *LCM* 15 (1990), 81-95.
R. G. USHER, «Aristophanes», *G&R New surveys in the classics*, 13, Oxford, 1979.

Vida de Aristófanes

W. G. BORUCHOWITSCH, «Aristophanes als Herausgeber seiner Komödien», *AAntHung* 21 (1973), 89-95.
A. E. GOUMAN, «Aristophanes: country man or city man», *CB* 50 (1974), 73-77.
ST. SREBRNY, «De Aristophanis origine peregrina», *Charisteria Th. Sinko oblata*, Varszawa, 1951, 315-330.
G. V. STEFFEN, «De Aristofane in ius vocato», *Eos* 47 (1954), 7-21.

Indole de la comedia aristofánica

L. BERTELLI, «L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città», *CCC* 4 (1983), 215-261.
A. M. BOWIE, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993.
P. CARTLEDGE, *Aristophanes and his theatre of the absurd*, Bristol, 1990.
G. CORTASSA, «Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane», en E. CORSINI (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 1986, 185-204.
G. A. H. CHAPMAN, «Some notes on dramatic illusion in Aristophanes», *AJPh* 104 (1983), 1-23.
W. GRUBER, «Systematized delirium. The craft, form and meaning of Aristophanic comedy», *Helios* 9 (1983), 97-111.
H. J. HORN, «Zum Verhältnis von Realität und Abbild in der antiken Komödie», *Helmantica* 34 (1983), 309-316.
A. LÓPEZ EIRE, «Comedia política y utopía», *CIF* 10 (1984), 137-174.
F. MUECKE, «Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11 (1977), 52-67.

Z. Ritoók, «Wirklichkeit und Phantastisches in den Komödien des Aristophanes», en E. Kluwe (ed.), *Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis*, Berlin, 1985, 259-275.

A. Ruppel, *Konzeption und Ausarbeitung der aristophanischen Komödie*, Darmstadt, 1913.

W. Süss, «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes», *RhM* 97 (1954), 115-159; 229-254, 289-316.

P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986.

B. Zimmermann, «Nephelokokkygia. Riflessioni sull' utopia comica», en W. Rösler - B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 1991, 53-127.

— «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», *WJA*, N.F. 9 (1983), 57-77.

Estructura formal

Th. Gelzer, «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Vandoeuvres-Genève, 1991, págs. 51-90, discusión, págs. 91-96.

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien,* vol 1. *Parodos und Amoibaion;* vol. 2, *Die anderen lyrischen Partien*; vol. 3, *Metrische Analysen*, Hain, Königstein /Ts. 1984 (1985[2]), 1985, 1987.

La comicidad

M. Delaunois, «Le comique dans les Nuées d'Aristophane», *AC* 55 (1986), 86-112.

D. Grene, «The comic technique of Aristophanes», *Hermathena* 25 (1936), 87 ss.

F. D. Harvey, «Sick humour: Aristophanic parody of a Euripidean motif?», *Mnemosyne* 24 (1971), 362-365.

A. M. Komornicka, «Quelques remarques sur le caractère comique des personnages scéniques d' Aristophane», *Eos* 68 (1969-1970), 181-199.

M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York, 1977.

G. MASTROMARCO, «Due casi di aprosdoketon scenico in Aristofane, Acarnesi 393-413 e Vespe 526-538», *Vichiana* 12 (1983), 249-254.

CH. A. MICHAEL, Ὁ κωμικὸς λόγος τοῦ Ἀριστοφάνους, Athena, 1981.

S. SAÏD, «Travestis et travestissements dans les comédies d' Aristophane», *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du théâtre antique* 3 (1987), 217-248.

M. SILK, «Pathos in Aristophanes», *BICS* 34 (1987), 78-111.

H. STEIGERS, «Die Groteske und die Burleske bei Aristophanes», *Philologus* 89 (1934), 161-184, 275-285, 416-432.

H. WEBER, *Aristophanes and his sense of the comic. A comparative study of the meaning of Old Comedy.* Diss. Univ. of Texas and Austin, 1968. Resumen en *DA* 30 (1970), 2987 A.

La crítica política

W. AMELING, «Komödie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes. Das Beispiel Perikles», *Quaderni Catanesi* 3 (1981), 383-424.

F. CAIRNS, «Cleon and Pericles: A suggestion», *JHS* 102 (1982), 203-204.

R. CANTARELLA, «Aspetti sociali e politici della commedia greca antica», *Dioniso* 43 (1969), 313-352 (=*Scritti minori sul teatro*, Brescia, 1970, 175-211).

J. C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, 1979.

M. HEATH, *Political comedy in Aristophanes*, Göttingen, 1987.

J. HENDERSON, «Comic hero versus political elite» en A. H. SOMMERSTEIN *et alii* (eds.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek drama conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari, 1993, 307-319.

H. LLOYD STOW, «Aristophanes influence upon public opinion», *CJ* 38 (1942-1943), 82-92.

V. PARONZINI, «L' ideale politico di Aristofane», *Dioniso*, 11 (1948), 26-41.

J. SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historiographische Bedeutung* (Zetemata 51), München, 1971.

Actitud religiosa

E. CORSINI, «La polemica contro la religione di Stato in Aristofane» en id. (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 1986, págs. 149-183.

H. KOECKERT, *Aristophanes und die Religion. Zum Verhältniss von Komik und Religion in der aristophanischen Komödie.* Diss. Leipzig, 1976.

F. SARTORI, «Aristofane e il culto attico di Asclepio», *Atti e memorie dell'Acc. Patavina di Scienze, Lett. ed Arti* 85 (1972-73), 363-378.

La crítica ideológica y literaria

A. BRELICH, «Aristofane: commedia e religione», *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 5 (1969), 21-30 (= M. Detienne [ed.], *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1975, págs. 103-118, 262-267).

J. M. BREMER, «Aristophanes on his own poetry», *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Vandoeuvres-Genève, 1993, 125-172.

G. CLERICI, «La commedia attica antica nella critica di Aristofane», *Dioniso* 21 (1958), 95-108.

E. DE CARLI, *Aristofane e la sofistica*, Firenze, 1971.

A. MELERO BELLIDO, *Atenas y el pitagorismo*, Salamanca, 1972.

F. MUECKE, «Playing with the play: Theatrical self-conciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11 (1977), 52-67.

P. MUREDDU, «Il poeta drammatico da *didaskalos* a *mimetes*: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane», *Aion* 4-5 (1982-83), 75-98.

H. NEUMANN, «Socrates in Plato and Aristophanes», *AJPh* 90 (1969), 201-214.

C. OLIVA, «La parodia e la critica letteraria nella commedia postaristofanea», *Dioniso* 42 (1968), 25-93.

N. Petruzzellis, «Aristofane e la sofistica», *Dioniso* 20 (1957), 38-62.
F. Robert, «Sur le contraste entre les *Nuées* et les *Cavaliers*», *REG* 80 (1967), 160-164.
L. Senzasono, «Eschilo in Aristofane», *Dioniso* 19 (1956), 41 ss.
L. Strauss, *Socrates and Aristophanes*, Chicago, 1966.
F. Turato, *Il problema storico delle 'Nuvole' di Aristofane*, Padova, 1973.
B. Zimmermann, «Aristophanes und die Intellektuellen», *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Vandoeuvres-Genève, 1993, 199-204.
— «Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane», en B. Gentili - R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma - Bari, 1988, 199-204.

El ambiente social

D. Auger, M. Rossellini, S. Saïd (eds.), «Aristophane, les femmes et la cité», *Les Cahiers de Fontenay* 17 (1979).
A. Brelich, «Aristofane come fonte per la storia dell' educazione ateniese», *Dioniso* 43 (1969), 385-398.
M. Kaimio, «Comic violence in Aristophanes», *Arctos* 24 (1990), 47-72.
E. C. Keuls, *Il regno della fallocrazia. La politica sessuale ad Atene*, Milano, 1988.
N. Loraux, «Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre», en *Aristophane* (Entretiens Hardt 38), Vandoeuvres-Genève, 1993, 203-253.
U. Yves, «Les idées économiques d'Aristophane», *AC* 8 (1939), 183-200.

La producción aristofánica

S. Ciriello, «Aristofane, fr. 592 K.-A.: Lemnie?», *Sileno* 15 (1989), 83-88.
C. A. Faraone, «Aristophanes, «Amphiaraus, fr. 29 (Kassel-Austin): Oracular response or erotic incantation?», *CQ* 42 (1992), 320-327.
L. Gil, «El Aristófanes perdido», *CFC* 22 (1989), 39-106.

La parádosis textual

S. Bernadette, «Vat. Gr. 2181. An unknown Aristophanes' manuscript», *HSPh* 66 (1962), 241-248.

V. Coulon, *Essai sur la méthode et la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris, 1933.

N. P. Chionidis, Συμβολὴ εἰς στεμματικὴν καὶ τὴν ταξινόμησιν τῶν χειρογράφων τοῦ 'Αριστοφάνους, μετὰ στέμματος 30 κωδίκων τῶν Βατράχων, Ioannina, 1971.

K. Erbse, *Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur. Geschichte der Textüberlieferung*, I, Zürich, 1961, 207-283.

W. J. W. Koster, «Aristophane dans la tradition byzantine», *REG* 76 (1963), 381-396.

— *Autour d'un manuscrit d'Aristophane écrit par Démetrius Triclinius*, Groningen, 1957.

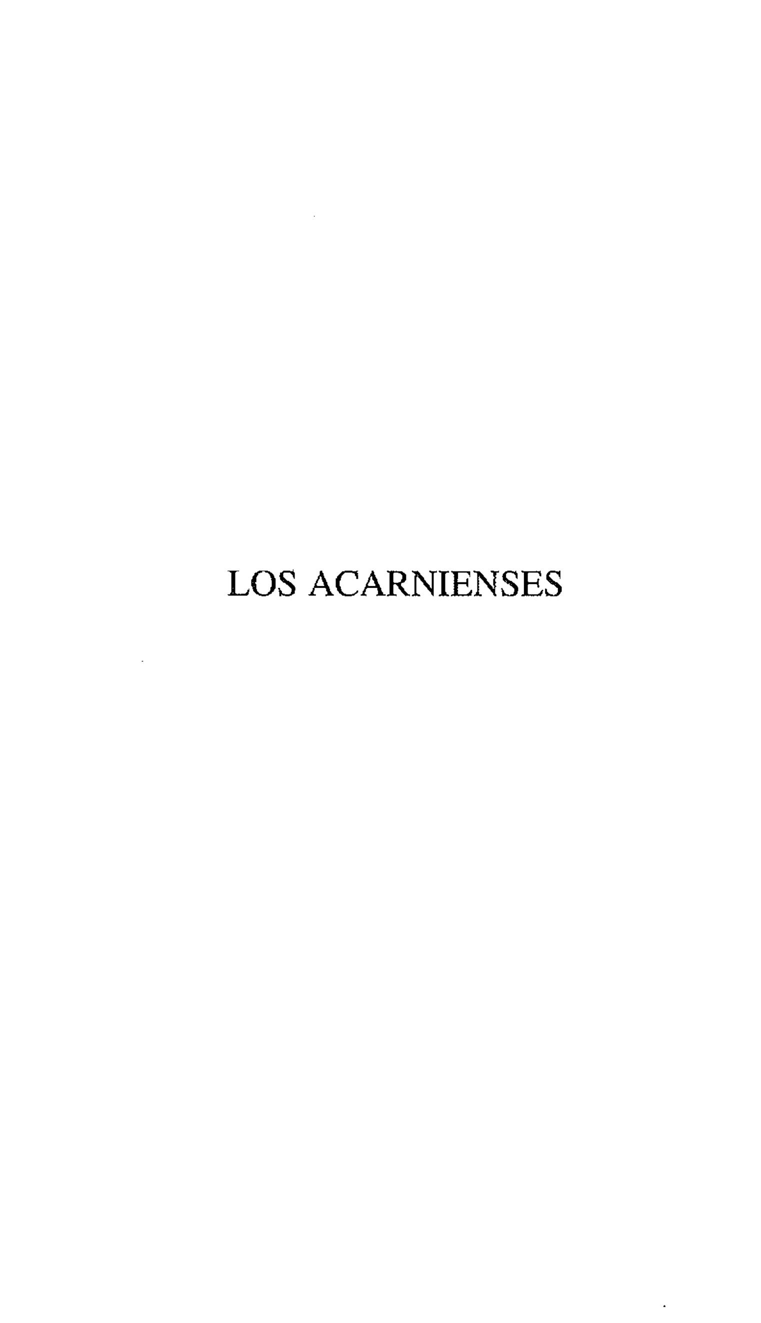
J. C. B. Lowe, «Manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes», *BICS* 9 (1962), 27-42.

L. D. Reynolds, N. G. Wilson, *Scribes and scholars. A guide to the transmission of Greek and Latin literature*, Oxford, 1968.

N. G. Wilson, «The Triclinian edition of Aristophanes», *CQ* 12 (1962), 32-34.

— «A chapter in the history of scholia», *CQ* 17 (1967), 244-256.

G. Zuntz, «Die Aristophanes-Scholien der Papyri», *Byzantion* 13 (1938), 631-690, *ibid.* 14 (1939), 545-614 (=*Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin, 1975[2]).



LOS ACARNIENSES

PRÓLOGO

Según el argumento que antecede a esta pieza en los manuscritos de Ravenna y en los dos parisienses, *Los Acarnienses* se representaron en el arcontado de Eutímenes, en las Leneas, a nombre de Calístrato, y obtuvieron el primer premio, quedando en segundo lugar los *Cheimazómenoi* de Cratino y en tercero las *Noumeniai* de Éupolis. Dado que en el verso 67 de esta misma comedia se menciona el arcontado de Eutímenes, refiriéndose a hechos ocurridos con bastante anterioridad, se impone corregir Eutímenes (arconte en 437/436) por Eutino (426/425). Es la tercera obra escrita por Aristófanes –después de *Los comensales* y de *Los babilonios*, representados respectivamente en 427 y 426– y la más antigua muestra de la comedia ática que se ha conservado.

La moderna filología acepta unánimemente los datos de la mencionada *hypóthesis*, con la única salvedad de Marta Sordi [1], quien ha creído encontrar en esta obra ecos de acontecimientos más recientes. La escena de la embajada persa del prólogo ridiculizaría la primera y única embajada ateniense a Persia que tuvo lugar en el otoño del 425 (cf. TUC., IV 50), con

[1] «La data degli Acarnesi di Aristofane», *Athenaeum* 33 (1955), 47-54.

posterioridad a las Leneas. En el v. 593 se presenta a Lámaco como general, cuando su elección como στρατηγός [2] no fue para el año 426/425, sino para el 425/424 (TUC., IV 75), dos meses después de las Leneas. El fracaso de la primera intervención de los atenienses en Sicilia, ridiculizado en el v. 606, no se hizo del dominio público en Atenas hasta el 424/423 (cf. TUC., IV 58; 65). En el v. 651 se alude a los deseos de paz de los espartanos, cuando las negociaciones no se iniciaron hasta el verano del 425/424, después del fracaso de Pilo. La burla del posible incendio del arsenal por parte de los beocios (v. 910 y sigs.) puede haberse inspirado en la toma de Delion (cf. TUC., IV 106), que ocurrió en el otoño del 424. Por otra parte, en el v. 628 de la parábasis, Aristófanes se expresa en primera persona, lo que no se aviene con el hecho de haber concursado la pieza a nombre de Calístrato.

Por todo ello, Marta Sordi postula una segunda redacción de *Los acarnienses,* que presentaría Aristófanes en las Grandes Dionisias del 422, año en que los fastos escénicos no registran ninguna comedia suya, lo que sería un indicio de que no fue aceptada a concurso [3]. Lo que no se comprende bien en este

---

[2] H. MÜLLER-STRÜBING, *Aristophanes und die historische Kritik. Polemische Studien zur Geschichte von Athen im 5. Jahrhundert vor Chr.*, Leipzig, 1873 (Scientia Verlag, Aalen, 1980²), págs. 498-520, basándose en este verso, supone que la elección de los estrategos no se efectuaba en verano, sino en invierno. Lámaco, que había tomado parte en la incursión a Etolia (cf. TUC. III 98) y allí sería herido –lo que ridiculiza la escena final de nuestra pieza– resultaría elegido poco antes de las Leneas. Aristófanes, para dar actualidad a su comedia reformaría el v. 593, que está en evidente contradicción con el v. 1073 que muestra a Lámaco subordinado a los generales. Su teoría fue aceptada por Th. ZIELINSKI, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885, págs. 58-68, que explicó por esta modificación de la redacción original la ausencia del agón epirremático en esta pieza.

[3] E. LUPINO, «La συμμαχία tra Atene e Sitalce: un episodio del primo anno della guerra del Peloponneso (TUC. II 29, 1-7)», *Rivista Storica dell' An-*

caso sería la insistencia del autor en participar en un certamen cómico con una obra ya premiada, haciendo sólo en ella ligerísimos retoques. El argumento de que, escrita para abogar por la paz en un momento en que ésta parecía lejana, recuperaba su actualidad en el 423 después de las derrotas, espartana en Pilo y ateniense en Delion, no es convincente. El estado de ánimo de sus compatriotas distaba mucho de ser en estas fechas el revanchismo bélico que refleja el coro de leñadores de Acarnas: antes bien, se aproximaba al cansancio que denota *La paz* representada en el 421. Por otra parte, los argumentos en que se basa esta hipótesis pueden ser fácilmente rebatidos [4].

---

tichità 11 (1981), 1-14, aceptando la argumentación de la Sordi, cree encontrar en las alusiones a Sitalces y a los odomantos un reproche a éstos y una evocación de la muerte de dicho rey (cf. Tuc. IV 101, 5), que tuvo lugar en el 424. El tono burlesco de las escenas de Teoro y de los odomantos contradice esta interpretación, que por lo demás implicaría (algo sumamente improbable) que tan divertidas escenas, las más hilarantes de nuestra pieza, se hubieran añadido en la segunda redacción.

[4] Cf. K. J. Dover, «Aristophanes 1938-1955», *Lustrum* 2 (1957), pág. 73, y Th. Gelzer, «Aristophanes», *RE*, Suppl.-Band XII, col. 1421. Como indicio puede valer la discusión interminable a la que se ha prestado la aparente incongruencia entre el v. 593 y el v. 1073, que constituye el principal argumento de la Sordi. Sobre las soluciones propuestas ya se ha adelantado algo (cf. nota 2). El problema se centra: *a)* sobre el significado de στρατηγός en el v. 593; *b)* la época del año en que se elegían los estrategos; *c)* el significado de οἱ στρατηγοί en el v. 1073. J. van Leeuwen y W. Rennie en los respectivos comentarios de sus ediciones estiman que el término στρατηγός en el v. 593 fue tomado del *Télefo* y que tiene, por tanto, un valor poético (como en Sóf. *Ant.* 8, *Fil.* 264) y no el técnico de la administración político-militar ateniense. Kahrstedt (*RE* XII, cols. 537-538) supone que se refiere a un anterior nombramiento de Lámaco como estratego. Como los στρατηγοί se elegían después de la sexta pritanía, según Aristóteles (*Const. de los aten.* 44, 4), una vez celebradas las Leneas, se ha pensado o que el verso procede de una redacción posterior (Sordi, Lupino) o que la elección de los estrategos tenía lugar antes de las Leneas. A este parecer, sugerido por Müller-Strübing, se suman H. B. Mayor, «The strategy of Athens in the fifth century», *JHS* 59 (1939), 45-64, y

Los acarnienses, pese a ser una composición primeriza, reúnen todos los ingredientes del teatro aristofánico: crítica política [5] y social, parodia literaria y una justificación personal.

D. M. Lewis, «Double representation in the strategia», *JHS* 71 (1961), 120. Los vv. 539-619 serían una adición de última hora, poco después de que Lámaco hubiera sido elegido general en una asamblea con escasa participación popular. Por su parte W. K. Pritchett, «The term of office of Attic strategoi», *AJP* 61 (1940), 469-479», ha señalado las dificultades que implica sostener esta opinión en el caso de la sublevación de Samos. Una solución diferente ofrece M. V. Molitor, «Aristophanes, *Acharnians* 593 and 1073-41», *CR* 83 (1969), 141, basándose en B. D. Meritt, *The Athenian year*, pág. 218. La elección de los estrategos en el año intercalar de 425/424 se llevó a cabo antes de lo normal y, por consiguiente, con anterioridad a las Leneas. Por ello, no hay contradicciones entre el v. 593 y el 1073. Cuando se representaron *Los acarnienses* Lámaco era general electo, pero, al no haber entrado en el ejercicio del cargo, estaba todavía a las órdenes de los generales en activo. N. V. Dunbar, «Three Notes on Aristophanes: *Acharnians* 593 and 1073-4, *Peace* 991-2, *Birds* 1929», *CR*, n. s. 20 (1970), 269-270, aun mostrándose escéptico sobre el valor documental de nuestra pieza sobre el *status* de Lámaco y sobre el momento de la elección de los estrategos, observa que no hay contradicción entre ambos pasajes. En 1073 οἱ στρατηγοί puede significar «tus colegas de generalato», de la misma manera que el probulo de *Lisístrata*, 609-610, se refiere a los suyos como τοῖς προβούλοις. La exclamación «¡Ay! generales más numerosos que valerosos» la puede proferir Diceópolis. Esta interpretación, que no explica demasiado bien esta atribución (al ser la queja más apropiada a Lámaco), supondría que los generales habían tomado su decisión en ausencia de Lámaco. Como se ve, las posibilidades de resolver el problema son múltiples y ninguna de ellas plenamente satisfactoria. De inclinarnos por alguna, optaríamos por la mucho más sencilla de Van Leeuwen y Rennie.

[5] Sobre este punto las opiniones se han dividido. Frente a quienes como G. Murray (*A history of ancient Greek literature*, London, 1897, págs. 281-282, y *Aristophanes, a study*, Oxford, 1933, pág. 271) estaban convencidos del carácter eminentemente político de esta pieza –alegato por la paz, denuncia de la actitud belicista de Cleón y Lámaco– desde que A. W. Gomme publicó su conocido artículo «Aristophanes and politics», *CR* 52 (1938), 97-109 (Recogido en sus *More essays in Greek history and literature*, Oxford, 1962,

Compuesta a los seis años de una guerra cruenta, sin que pudiera preverse un final decisivo, en medio de las penurias y del hacinamiento ciudadano a que había dado lugar la concentración en Atenas de la población campesina (cf. TUC., II 105-114), refleja el punto de vista del pobre labriego que, arrancado de sus raíces, padece todas las incomodidades del enclaustramiento en un medio urbano y soporta la destrucción de sus campos, en la impotencia de ver sus anhelos de paz cumplidos y sin la menor esperanza de que su voz sea atendida, en un clima de exacerbado belicismo. La idea crítica que subyace a esta pieza es la misma que anima *La paz* y *Lisístrata*: para recuperar la prosperidad perdida es necesaria de todo

págs. 70-91), en el que, por un lado, sostenía la irrelevancia de la postura política del cómico para valorar sus obras y, por otro, la imposibilidad de deducir de *Los acarnienses* si estaba o no a favor de la paz, se puso de moda hacer gala de cierto escepticismo sobre el mensaje que una lectura desprejuiciada de la misma cree encontrar. W. G. FORREST, «Aristophanes' Acharnians», *Phoenix* 17 (1963), 1-12, sostiene que en el 425 a. C. los atenienses estaban tan metidos en la guerra que la idea de hacer la paz quedaba totalmente fuera del horizonte de sus opciones políticas. Parecido escepticismo muestran K. DOVER, *Aristophanic comedy*, Londres, 1972, pág. 88, para quien nuestra pieza sería una «fantasía de egoísmo total», H.-J. NEWIGER, «War and peace in the comedy of Aristophanes», *YClS* 26 (1980), 219-237, en págs. 220-224, que acepta el parecer de Dover, y A. M. BOWIE, «The parabasis in Aristophanes. Prolegomena, Acharnians», *CQ* 32 (1982), 27-40, quien estima imposible descubrir una intención seria en esta comedia. Frente a esta hipercrítica exagerada G. E. M. DE STE. CROIX, *The origins of Peloponnesian war*, London, 1972, pág. 366; A. H. SOMMERSTEIN, en el prólogo de su edición (*Acharnians*, Warminster, 1980, pág. 32); L. EDMUNDS, «Aristophanes' Acharnians», *YClS* 26 (1980), 1, han defendido el carácter político y pacifista de *Los acarnienses*, que con irrebatibles argumentos obtenidos de análisis rigurosos de la pieza han demostrado D. M. MACDOWELL, «The nature of Aristophanes' *Akharnians*», *G&R* 30, 2 (1983), 143-162; W. KRAUS, *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner/ Die Ritter*, Wien, 1985, y H. P. FOLEY, «Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*», *JHS* 106 (1988), 33-47.

punto la paz. El tema cómico es una ocurrencia disparatada: ya que una paz general es imposible, dadas las circunstancias, un ciudadano hará un pacto particular con el enemigo, demostrará la futilidad de los motivos que han conducido a la guerra, se beneficiará en exclusiva de las ventajas reportadas por la paz y, en la prosperidad material de que disfruta, se burlará del belicismo encarnado por un militar de renombre[6].

Se hace díficil determinar si para Aristófanes el ambiente político-social de Atenas es una consecuencia de los condicionamientos bélicos o la guerra proviene de ese ambiente político-social. En todo caso, se da a entender que la continuidad del conflicto se debe a los manejos de demagogos como Cleón, a la gestión de diplomáticos ineptos que dilapidan los fondos públicos en misiones interminables y a la arrogancia de ciertos mandos militares: circunstancias todas ellas propiciadas por la pasividad de un pueblo, remiso en acudir a la asamblea, permisivo con la actividad de los sicofantas, deslumbrado por las argucias de los leguleyos en los tribunales. Un cuadro, en suma, inclemente, que nos deja en la incertidumbre de precisar, dentro de la exageración cómica, el punto de verdad que contiene.

El problema de la credibilidad del cómico se plantea de manera distinta para el historiador que para el filólogo, cuya atención se centra preferentemente en los aspectos literarios de esta pieza. Dada la escasez de testimonios directos, se puede hacer uso de los datos de la comedia aristofánica, a la manera de V. Ehrenberg[7], otorgándoles un relativo crédito, o adoptar

[6] Un análisis detallado del final de la pieza puede encontrarse en M. Pellegrino, «Aristofane, Acarnesi 1097-1142: Aria di guerra e aria di baldoria», *Aufidus* 7, n.º 19 (1993), 43-61.

[7] *The people of Aristophanes. A sociology of old Attic commedy*, Oxford, 1951².

la postura hipercrítica de K. J. Dover[8] o de A. A. H. Chapman[9], quienes se inclinan por tener *a priori* por tan falso cuanto dicen los comediógrafos en sus piezas, como los oradores en sus discursos. Cabe, asimismo, esbozar una metodología como ha tratado de hacer G. E. M. de Ste. Croix[10], para discernir dentro de los materiales cómicos lo que puede ser empleado como documentación histórica, sentando unos criterios de fiabilidad; y cabe también, como propugna M. Attilio Levi[11], esforzarse, en todo caso, por determinar la relación entre el público y la producción teatral, para tratar de comprender cuáles fueron las disposiciones y el talante de la masa de espectadores en el momento de la representación dramática.

Habida cuenta de que lo cómico hunde sus raíces en el subconsciente colectivo y de que entre el comediógrafo y su público se establece esa complicidad que hace brotar espontáneamente la risa[12], el éxito obtenido por esta pieza demuestra que los atenienses aceptaron, captando bien el mensaje, la crítica aristofánica. El talante de la colectividad se mostraba ciertamente receptivo a este tipo de recriminaciones jocosas. Frente a sectores belicistas, como los caricaturizados en el coro de carboneros de Acarnas (un grupo importante de la población del Ática entonces[13]), era evidente que otros sectores no menos amplios de la población, por no decir, el pueblo entero de

---

[8] En su reseña de la obra de Ehrenberg en el *Cambridge Journal* 5 (1951-1952), 636 y sigs.

[9] «Aristophanes and history», *Acta Classica* 21 (1978), 59-70.

[10] *The origins of the Peloponnesian war*, London, 1972, págs. 232-234.

[11] «Gli 'Acarnesi' di Aristofane: un problema di metodo», *RIL* 112 (1978), 90-95.

[12] El propio Chapman reconoce que el genio de Aristófanes «reside más bien en su capacidad de reflejar los múltiples matices de la opinión y los prejuicios públicos que en la de provocarlos», art. cit. (en nota 7), pág. 67.

[13] Proporcionaban tres mil hoplitas al ejército (Tuc. II 19-20).

Atenas añoraba el perdido sosiego y las comodidades de la paz. No menos evidente es, ya que consta por el testimonio de Tucídides, la existencia de críticas a la estrategia preconizada por Pericles, que hasta el momento no producía resultados eficaces. Aristófanes (v. 501 y sigs.) sabe reconocer la importancia del decreto de Mégara como origen de la guerra y, por ende, la responsabilidad del político en la ruptura de hostilidades. La historia de los recíprocos raptos de prostitutas entre megarenses y atenienses (vv. 524-529) como raíz de ésta, en su exageración evidente, no surtiría el efecto de comicidad buscado [14], de no existir una conciencia colectiva, no por difusa menos real, de la futilidad de las razones originarias del conflicto.

La guerra ¿a quién beneficiaba? Sin duda no era al pueblo menudo, sino al funcionariado público, como los enviados en misión diplomática con dietas elevadas, o a ciertos mandos militares bien retribuidos. Cualquier exageración cómica que se hiciese en este sentido, con su carga demagógica, tenía asegurado el éxito en el gran público, que, lógicamente, no tenía acceso a los altos cargos de la administración militar y del gobierno. Lo cómico, como señala la estética marxista con razón [15], surge de las contradicciones de la sociedad humana –en este caso, de los deseos de recobrar la paz, por un lado, y los de proseguir la guerra hasta la victoria, por otro– y de la íntima convicción de

[14] El propio Aristófanes en *La paz* (vv. 603-628) da otra explicación diferente del origen de la guerra, aunque atribuyéndolo también a razones personales de Pericles. Se estima en general la historia del rapto de mujeres como una parodia de Heródoto, aunque C. W. Fornara, «Evidence for the date of Herodotus publication»,*JHS* 91 (1971), 25-34, se inclina a ver aquí más bien una parodia del *Télefo*. Al menos, la de Heródoto es más perceptible en *Aves* 1124-1138. Sobre el tema cf. también G. Perrotta, «Erodoto parodiato da Aristofane», *RIL* 59 (1926), 105-114.

[15] Cf. sobre esta cuestión, I. Stark, «Die aristophanische Komödienfigur als Subjekt der Geschichte», *Klio* 64-71 (1982), 67-74.

que el hombre es el creador de los condicionamientos de su mundo social y está capacitado, por tanto, para alterarlos, como hace el protagonista de *Los acarnienses* frente a la alienación de sus conciudadanos. Abstracción hecha de los resultados prácticos, la crítica cómica se mostró efectiva de momento: la propaganda pacifista, con la evocación de tiempos más felices, descargó en risas el malestar causado por las privaciones y las penalidades de la guerra en la población de Atenas. Los atenienses, empeñados en un conflicto de supervivencia, al premiar nuestra pieza, no sólo denotaron tener la capacidad intelectual de captación estética del mensaje cómico, sino una salud moral a toda prueba. Rara vez en la historia, en ocasiones similares, se otorga semejante libertad de palabra a los poetas.

Aunque tal vez haya que matizar esta afirmación, cuando se observa que Aristófanes hizo comportarse a su héroe Diceópolis con todas las precauciones que la tradición atribuye a los personajes que se atrevieron a sugerir reformas en la legalidad vigente o a formular propuestas contrarias a la opinión pública mayoritaria. Así, el que Diceópolis haga su defensa de los lacedemonios con la cabeza puesta en un tajo tiene un paralelo en la costumbre locria de obligar a quienes presentaban una ley nueva a defenderla con la soga al cuello [16] y el *pilídion* ('gorrito') misio que le pide a Eurípides evoca aquél con el que se presentó Solón en el ágora a declamar, fingiéndose loco, su elegía sobre Salamina. También el revestirse de harapos no es ajeno a los procedimientos habituales para despertar la compasión de los jueces o de la asamblea. Hay, por decirlo con las palabras de A. Mastrocinque [17], una 'clave legislativa' que ex-

---

[16] Demóstenes, *Contra Timócr.* 139, Polieno II 33, Estobeo II, pág. 165 Meineke, Polibio XII 16, 10-11, Diodoro XII 17, 4-18. 4.

[17] «Gli stracci di Telefo e il capello di Solone», *SIFC* 77, 3.ª ser., vol II, fasc. 1 (1984), 25-34, en pág. 28.

plica la cautela de Diceópolis al disponerse a hablar *contro-corrente,* tan distinta de la actitud amenazadora y chantajista que adopta parodiando el proceder de Télefo.

Junto al aspecto político, efectivamente, hay otro en nuestra pieza, no menos importante: el paródico. La larga escena (vv. 393-489) en que Diceópolis va a pedir prestado a Eurípides el disfraz de mendigo de Télefo [18] no sólo es una «elaborada parodia del espíritu de los dramas de Eurípides y de su realismo al vestir sus héroes con harapos» como dice Dearden [19], sino que desempeña una función dramática primordial en nuestra pieza, según ha puesto de relieve R. M. Harriott [20]. *Los*

---

[18] Télefo, rey de Misia, herido por Aquiles, se entera por un oráculo de que sólo el causante de su herida le puede curar. Disfrazado de mendigo, se presenta en Argos, donde se encontraban los jefes aqueos; defiende ante ellos la persona de Télefo y a los troyanos, con lo que queda patente su identidad. Aquiles pide su muerte, pero Télefo amenaza con matar al pequeño Orestes que había tomado como rehén con la complicidad de Clitemnestra, si no se le permite terminar su discurso. Aquiles, por fin, se aviene a dejarle el arma con que lo había herido, cuyo contacto le cura. Esquilo también compuso un *Télefo* y Sofocles trató el mismo tema en sus *Misios*. La elección de este personaje y no otro del amplio muestrario que ofrece Eurípides estriba en su adecuación a las circunstancias de Diceópolis y del propio Aristófanes. Télefo se disfraza deliberadamente de mendigo para justificar sus acciones pasadas. Aristófanes ha sido víctima de calumnias y hasta se puso en duda su ciudadanía ateniense; cf. H. P. Foley, «Tragedy and politics in Aristophanes' Acharnians», *JHS* 108 (1988), 33-47.

[19] C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes*, Londres, 1976, pág. 55.

[20] «The function of the Euripides scene in Aristophanes' *Acharnians*», *G&R*, second series, 29 (abril 1982), 35-41. Los harapos con los que se reviste Diceópolis subrayan la menesterosidad a la que ha reducido la guerra al 'cash-consumer' ateniense, en tanto que los vistosos arreos militares de Lámaco (quien, por lo demás, era pobre) visualizan el medro en la guerra de militares y belicistas. Las quejas y las motivaciones de Diceópolis son fundamentalmente de índole económica, aunque tengan también un fuerte componente político y social; cf. S. Douglas Olson, «Diceopolis' motivations in Aristophanes' *Acharnians*», *JHS* 11 (1991), 200-203.

acarnienses no se limitan a citar literalmente versos del *Télefo*, sino que han tomado de esta pieza tres elementos fundamentales: el disfrazarse de mendigo, la toma de un rehén, y el hablar a favor del enemigo. Lo primero encubre la realidad bajo una apariencia engañosa que conduce al primer enfrentamiento de Diceópolis con Lámaco, tras la división de pareceres en el coro entre los indignados por sus palabras y los convencidos por ellas (vv. 571-625). En este enfrentamiento quedará claro que el verdadero ciudadano χρηστός es Diceópolis, en tanto que Lámaco se revelará bajo sus arreos militares como un σπουδαρχίδης y un μισθαρχίδης (vv. 595-597), que con su conducta, aparentemente heroica, favorece el medro personal de los jóvenes vástagos de las clases superiores. Desvelada así la verdadera naturaleza del protagonista y la de su oponente, el final de la pieza se encargará de dar a uno y otro su merecido. La *paratragoedia* en este caso no es un mero vehículo de la crítica literaria, sino que se integra de una manera esencial en la estructura dramática de la pieza.

Un aspecto de *Los acarnienses* que suscita no pocos problemas son las numerosas alusiones personales que contienen, tanto puestas en boca del protagonista como en las del corifeo y el coro. Desde un primer momento, Diceópolis revela su enemistad personal con Cleón. Ya desde el v. 5 del prólogo hace constar su regocijo por los cinco talentos que 'vomitó'. En el verso 377 se alude a los malos tragos que le hizo pasar por la comedia del año pasado (*Los babilonios*) y a cómo lo arrastró a la sede del Consejo para calumniarlo. En el verso 501 afirma que Cleón ahora no podrá denunciarlo por hablar mal de la ciudad en presencia de extranjeros. El corifeo en los anapestos de la parábasis (v. 630 y sigs.) alude a la calumnia de Cleón, y en el *pnigos* (v. 659) de nuevo vuelve a referirse a las maquinaciones y maniobras en contra suya, por parte del demagogo. Aparte de esto, hay otras referencias personales

que ya desde antiguo se prestaron a las especulaciones de los filólogos, como la alusión a Egina, que tanto ha dado que pensar en la parábasis (v. 652), y la del coro (v. 1150 y sigs.) al corego, que en las Leneas le despidió sin cenar. En la parábasis se presenta como *didáskalos* del coro (v. 628) y como un maestro del pueblo, que con sus críticas descubre los falsos halagos, pone de manifiesto el especial régimen de democracia que padecen las ciudades sometidas al imperialismo ateniense, y promete defender siempre en sus comedias lo justo.

Si *Los acarnienses* se representaron a nombre de Calístrato ¿cómo entender esta serie de referencias personales? Habida cuenta de que los asertos de la parábasis coinciden con lo que Diceópolis afirma de sí mismo, especialmente el decir lo justo (v. 500), según admite el guía del segundo hemicoro en el v. 562, se ha sugerido que fue Aristófanes en persona el que representó el papel de Diceópolis [21]. Pero esta hipótesis cae por su base, ya que, con la misma legitimidad, se podría suponer que Aristófanes actuó de corifeo, como también se ha propuesto [22]. Menos probable, dada la coincidencia de fondo entre

[21] Cf. C. Bailey, «Who played Dicaeopolis» en *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his seventieth birthday*, Oxford, 1936, págs. 231-240. Una opinión divergente es la de E. L. Bowie, «Who is Dicaeopolis», *JHS* 108 (1988), 183-185, quien estima que Diceópolis representa al comediógrafo Éupolis: los nombres en *-polis* tienen habitualmente un primer componente verbal v. gr. *Archépolis, Sōsípolis,* los dos únicos que no lo tienen son Éupolis y Diceópolis. En este último, el público reconocería inmediatamente al autor teatral, de la misma manera que en el *Lábēs* y el *Kýōn* de *Avispas* descubría a Laques y a Cleón. Con buenos argumentos, L. P. E. Parker, «Eupolis or Dicaeopolis», *JHS* 111 (1991), 203-208, desmonta esta teoría y concluye que Diceópolis no es sino una variante del tipo cómico del anciano «adoptada, eso sí, para hablar momentáneamente en nombre del poeta y para afirmar, lo que es más importante, la paradójica δικαιοσύνη de la comedia» (pág. 208).

[22] Cf. Th. Gelzer, *o. c.* (nota 4), col. 1421.

la parábasis de *Los acarnienses* con la de *Los caballeros*, es que todas las alusiones personales antedichas se refieran a Calístrato. Si el poeta pone en boca de Diceópolis asertos, como ese de decir lo justo περὶ τὴν πόλιν, lo es por la identificación de sus puntos de vista con los del héroe cómico, pero su verdadero portavoz es el corifeo que transmite de un modo directo a sus conciudadanos su conciencia de ser un maestro de lo bueno y de lo justo. Pero esto implica de alguna manera que los espectadores conocieran quién era el autor de la pieza; es decir, que tuvieran bien clara la diferencia entre autor y productor teatral, entre el ποιητής y el κωμῳδοδιδάσκαλος. Y al autor de comedias, todavía inexperto para asumir todas las responsabilidades técnicas y económicas de una representación, pero con intervención cada vez mayor en los ensayos y puesta en escena de sus propias obras, parece referirse al título de *didáskalos* que atribuye el coro a Aristófanes en nuestra pieza, como con buenas razones sugiere Stephen Halliwell [23].

Fundamental para la comprensión de ésta es la interpretación de su protagonista Diceópolis [24]. Desde su mismo comienzo [25] le vemos, en contraposición al resto de los figurantes, en soledad, como un modelo de ciudadanía, puntual en su asistencia a la asamblea, molesto por la tardanza de los magistrados, descontento con la gestión de los asuntos públicos y la continuidad de la guerra. Su misma forma de expresarse con términos poéticos, neologismos, coloquialismos, arcaísmos, en

[23] «Aristophanes' apprenticeship», *CQ* 30 (1980), 33-45.

[24] Este antropónimo, atestiguado históricamente (*IG* II^2 1622, 1. 685), como demuestra su uso adjetival en Píndaro (*Pít.* VIII 22), puede significar «el de la ciudad justa»; cf. L. Edmunds, 'Aristophanes' *Acharnians*», *YCS* 26 (1980), 1, nota 2.

[25] Sobre la estructura del prólogo, cf. V. Gordziejew, «De prologo Acharnensium», *Eos* 39 (1938), 321-350.

variopinta dicción, demuestra, como ya observara Ivo Bruns [26], que no representa un individuo, sino un tipo [27], que puede analizarse en sus afinidades literarias con otros personajes aristofánicos de parecida índole, o desde el simbolismo que quiso otorgarle el poeta en esta pieza. Cedric H. Whitman [28] ha visto en Diceópolis una variante del héroe cómico, del individuo anónimo que supera su propia insignificancia, libera y exalta su yo individual. Hecha la paz en beneficio propio y en el de su familia, mediante su *ponēría* engaña bajo el disfraz de Télefo a unos rudos campesinos; se enfrenta a Lámaco como *eirōn* para mostrarse después como un *alazṓn* mayor que su rival; saca provecho de sus tratos mercantiles con el Megarense y el Beocio; no quiere compartir con nadie el mágico bálsamo de la paz y se burla inmisericorde del ciudadano herido en el cumplimiento de su deber. La música de *Los acarnienses* sería, según esta interpretación, «el canto de la salvación personal e individual, entonado con júbilo estrepitoso e imprudente» [29].

Pero cabe preguntarse si esta conclusión, por comprensible que sea para la mentalidad moderna, responde a la realidad de los hechos. Un representante tan descarado del individualismo insolidario, ¿podría haber recibido el nombre de «el de la ciudad justa»? Con aparato filológico más riguroso, Lowel Edmunds [30] ha dado otra interpretación al tipo que se ajusta mejor al mensaje que Aristófanes quiso transmitir a sus contemporáneos. Al asegurar su paz privada y retornar a su demo, Diceó-

---

[26] *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert*, Berlín, 1986, pág. 149.

[27] Sobre la lengua del prólogo, cf. H. Diller, «Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache, erläutert an den Acharnern», *Hermes* 106 (1978), 509.

[28] Cf. el cap. III («City and individual: Acharnians») en *Aristophanes and the comic hero*, Harvard, 1971², págs. 59-80.

[29] *O. c.*, pág. 79.

[30] «Aristophanes' *Acharnians*», *YCS* 26 (1980), 1-41.

polis recupera su propia ciudad, al menos lo que era la verdadera ciudad para ese sector campesino de la población del Ática cuyas penalidades menciona Tucídides (II 16); una ciudad de estrechos horizontes, como simbolizan los límites del ágora que traza, en la que la comida, el sexo, la bebida y las condiciones de culto están aseguradas; una ciudad elemental, en suma, que corresponde a la primera (la ἀναγκαιοτάτη) de las mencionadas por Sócrates en la *República* (372 b 1-8) y que puede ser calificada de δικαία, en el sentido de cumplir con sus deberes con los hombres y dioses. «La ciudad justa asegurada por la tregua privada de 'Ciudad justa' está caracterizada de manera similar por la piedad estrecha, específicamente dionisíaca y por su interés egoísta. El objetivo primario del nuevo orden de cosas de Diceópolis, que se funda en el sacramento dionisíaco, es celebrar el festival dionisíaco. Y es para conservar la piedad de este orden por lo que Diceópolis es egoísta. Su egoísmo, dentro de los términos de la pieza, primariamente es el resultado de la justicia piadosa, y solamente una ética externa a los presupuestos de la pieza podría hallarlo en falta» [31]. Una ética moderna en definitiva, como la que subyace a la valoración hecha por Whitman de nuestro personaje. Aristófanes contrapone la 'ciudad justa' –que es la ciudad en paz– a la 'ciudad injusta', que es la ciudad en guerra. En ésta proliferan la sicofancia, la impostura, los decretos ridículos, la retórica judicial. En aquélla, el culto de las divinidades dadoras de la vida y alegría, Dioniso y Afrodita. Para la comprensión del aparente materialismo y la falta de solidaridad de su protagonista es de capital importancia entender cómo el contraste entre ambas ciudades se presenta 'in terms of language'.

Hans-Joachim Newiger descubrió en 1957 [32] y ejemplificó

---

[31] *O. c.*, pág. 28.

[32] *Metaphor und Allegorie*, Zetemata 16, München, 1938.

después con ulteriores trabajos [33] un principio poético, propio de la comedia aristofánica, consistente en la transformación de lo metafórico en lo literal, es decir, de hacer aparecer *in persona* o materializado en escena lo que es una metáfora o una figura de lenguaje. Pero, antes de referirnos a cómo el propio Whitman y Edmunds han sabido sacar provecho de ese descubrimiento en el análisis de nuestra pieza, no está de más poner unos ejemplos de cómo el lenguaje –en este caso la onomástica personal– determina la presentación aristofánica de los hechos o le mueve a elegir sus títeres escénicos.

Las escenas del prólogo se estructuran, después del parlamento en solitario de Diceópolis, en torno a un enigmático personaje cuyo nombre es Anfíteo [34]. Los comentaristas han optado por darle al nombre el significado convencional de 'semidiós', cuando por su etimología no puede tener otro sentido que el de 'dios por ambas partes'. Únicamente Müller-Strübing [35] se incli-

---

[33] «Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes», ΔΩΡΗΜΑ, *Hans Diller zum 70. Geburstag*, Atenas, 1975; traducción inglesa en *YClS* 26 (1980), 219-237.

[34] La intervención de Anfíteo, tras las breves palabras del heraldo (v. 45), cierra el largo parlamento de Diceópolis (vv. 1-41). Su expulsión de la tribuna (v. 55) da paso a la divertida escena de la embajada persa (sobre ella cf. Ch. C. Chasson, «Pseudartabas and his eunuchs: *Acharnians* 91-122», *CP* 79 [1984], 131-136). Su reaparición en el v. 129 y su salida de escena (v. 133) para ir a negociar a Lacedemonia la paz privada de Diceópolis sirve de introducción a la embajada de los tracios (vv. 134-174). Su reaparición con las treguas en el v. 175 y su diálogo con Diceópolis sientan las coordenadas de la pieza y preparan la aparición del coro en la orquestra (v. 204).

[35] H. Müller-Strübing, *o. c.* (en nota 2), págs. 697-699. Por su familia, pertenecía al linaje de los *Kḗrykes*, que desempeñaban hereditariamente el oficio de δᾳδοῦχοι de los misterios de Eleusis, quienes tradicionalmente eran próxenos de Esparta (Jenofonte, *Hel.* VI 3, 4-6) y se les confiaban misiones diplomáticas de paz (Jen., *Banquete* III 14, IV 48). Hermógenes, por lo demás, estaba siempre falto de dinero (Plat., *Crátilo* 384 C 5; Jen., *Mem.* II 10). Según se jactaba Calias (Jen., *Hel.* VI 6), su padre descendía por ambas partes de los dioses.

nó a considerarlo un mote cómico que encubría a un personaje de carne y hueso: Hermógenes, hijo de Hiponico y hermano de Calias. Pues bien, Sterling Dow [36] descubrió que este antropónimo correspondía a una persona real, del mismo demo que Aristófanes y muy posiblemente conocido suyo. Movido por las posibilidades etimológicas del nombre, Aristófanes le atribuye la concesión divina de hacer las paces con los espartanos y la genealogía, que únicamente se toma en serio Diceópolis. La acción de *Los acarnienses* arranca de este acto de credulidad y estupendo hallazgo cómico [37]: Anfíteo, un ciudadano del montón, viene a ser el mago que trae al protagonista las treguas ansiadas en forma de vino.

Pero, aun sin caracterizar, Aristófanes sabe dar énfasis cómico y crítico a la presentación misma de lo real. El personaje llamado Teoro, que en el v. 134 introduce el heraldo como embajador llegado tras una larga ausencia de Tracia es, sin duda, el mismo que aparece en *Las nubes* como perjuro y en *Las avispas* como un parásito de Cleón. En el contexto de nuestra pieza, dado que θεωρός era el enviado oficial a una festividad, su propio nombre anticipa cuál fue su verdadera actividad en la corte de Sitalces, confirmada después por sus propias palabras. Aquella embajada no fue en definitiva otra cosa que una

---

[36] «Some Athenians in Aristophanes», *AJA* 73 (1969), 234-225. En un catálogo de *thiasôtai (IG* II^2, 2343), junto con el nombre del sacerdote de la cofradía, aparecen otros 15, entre ellos el de Filónides, de quien se valió Aristófanes para representar *Avispas, Anfiarao, Aves* y *Ranas*, y el de Anfíteo.

[37] Cf. J. G. Griffith, «Amphitheos and Anthropos in Aristophanes», *Hermes* 102 (1974), 367-369, ha sostenido que el hallazgo de Sterling Dow no invalida la identificación de Müller-Strübing. Supuesto que Aristófanes bajo el nombre de Anfíteo (una persona de carne y hueso) aludiera a Hermógenes, el chiste continuaría con la pregunta del heraldo (Οὐκ ἄνθρωπος...), ya que por Aristóteles se sabía *(Ét. Nic.* 1147 b 34) que *Ánthrōpos* era el nombre de un vencedor olímpico, lo que ha sido confirmado por el P. Oxy. 222, col. II, línea 3; *Ánthrōpos* fue vencedor del pugilato en el 456 a. C.

θεωρία, una romería, una fiesta para sus componentes. Al menos en la valoración aristofánica.

El pundonoroso militar que era Lámaco, aunque se refiera a sí mismo como general (v. 593), en realidad lo presenta Aristófanes como un taxiarco subordinado, según él mismo dice (v. 1077), a «generales más numerosos que valerosos», el cual cumple con su deber saliendo de operaciones un día festivo para ser víctima de un percance inmerecido que nada tiene de heroico. ¿Por qué la crueldad de Aristófanes en presentarle como un anticipo del *miles gloriosus?* [38]. Se hace díficil creer que entre el personaje real y su caricatura escénica hubiera excesivos puntos de contacto. La elección de su figura, como en el caso anterior, la daba sin duda la ambigüedad etimológica de su nombre (del prefijo λα- relacionado con λίαν que se encuentra en λακαταπύγων, o bien la forma dórica de λαός, que en ático hubiera dado un Λεωμάχος como en *IG* II, 1894). ¿Qué quería decir en realidad Λάμαχος: el 'campeón del pueblo' o el 'rebelicoso'? [39]. En todo caso, el nombre se prestaba a jocosos juegos de palabras (πραγμάτων τε καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς, v. 269/270, ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι, v. 1071), a los que se podrían añadir asociaciones como τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους (v. 1074) y toda la parafernalia militar de penachos y gorgonas.

Hasta cierto punto, pues, cabe decir con Whitman que estos caracteres son 'imágenes', pero hay otro tipo de ellas que abocan en la acción, las imágenes dramáticas: por ejemplo, la

---

[38] Exactamente no, puesto que, si el *miles gloriosus* en el fondo es un cobarde, Aristófanes no pone en duda la valentía de Lámaco y sólo pretende simbolizar en él la «arrogancia del oficial de carrera», como dice W. Kraus, *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner / Die Ritter*, Wien, 1985, pág. 97.

[39] Este punto ha sido bien tratado por J. A. O. Larsen, «The Acharnians and the pay of taxiarchs», *CP* 41 (1946), 91-97.

de representar la paz como vino, lo que anticipa las *drinking scenes* del final. Junto a éstas hay imágenes dominantes *(controlling images)* como la del carbón, originada por la profesión del coro, que determina, entre otras cosas, los nombres de los coreutas y la naturaleza del rehén tomado por Diceópolis.

Pero ha sido Edmunds quien ha llevado sistemáticamente la investigación sobre esta implicación de las imágenes lingüísticas en el desarrollo de *Los acarnienses*. El tomar el término *spondái* 'treguas' en su sentido literal ('libaciones') conduce a que el protagonista las 'libe' y las 'beba' (v. 199), con lo que lo político (la tregua), lo privado (el beber) y lo sagrado (la libación) se unen en un mismo plano; y de ahí que de un acto meramente profano se pase a la celebración de las Dionisias camperas. La procesión fálica que entraña conduce a poner de relieve los aspectos sexuales de la paz, después manifiestos en la escena del Megarense, y que, unidos de nuevo al vino, aparecerán al final de la pieza. La aparente falta de solidaridad de Diceópolis con el campesino que ha perdido sus bueyes no es tal, sino un acto apotropaico, como pone de relieve que dé parte del bálsamo de la paz a la recién casada. A lo largo, pues, de una serie de interpretaciones literales de figuras del lenguaje que se van plasmando en acción dramática se llega a un final en el que «la base ritual de la comedia se reafirma y restaura y se consagra de nuevo el lugar de la comedia en el festival, en este caso las Leneas[40]».

Desde el punto de vista de la puesta en escena, *Los acarnienses* plantean algunos problemas. No hay unidad de lugar. El prólogo se desarrolla en la Pnix, la acción pasa después al campo y de allí a la ciudad, ante la casa de Eurípides; posteriormente transcurre en el campo, luego ante las casas de Di-

[40] *O. c.*, pág. 25.

ceópolis y de Lámaco, en un espacio que figura ser el mercado privado de Diceópolis. La decoración exige al menos dos casas (probablemente tres): una de ellas, la que representa, según el cambio de lugar, la casa de campo de Diceópolis, tiene una azotea (v. 262). Esta misma casa, de no montarse una especialmente destinada al efecto, puede figurar como la de Eurípides, para lo cual era preciso que estuviera provista de ἐκκύκλημα (v. 408 sigs.); por último, puede valer como la casa en la ciudad de Diceópolis, en tanto que la otra representa la de Lámaco. Tampoco hay unidad de tiempo, o, mejor dicho, se juega muy libremente con la duración de las ausencias de los actores. La ida a Esparta y el regreso de Anfíteo a Atenas tienen lugar entre los versos 133 y 175.

El número mínimo de actores requerido para la representación es de cuatro o quizás cinco, si el que hacía de Anfíteo no abandonaba la escena para asumir el papel de Pseudartabas (v. 100 y sigs.). Una repartición posible de los papeles podría ser: el protagonista (Diceópolis), un segundo actor podría encargarse de representar al Embajador, Teoro, Eurípides, Lámaco, el Megarense, el Beocio, el Labrador, el Padrino de boda; un tercero haría de Anfíteo, de la hija de Diceópolis, el esclavo de Eurípides, el sicofanta, el mensajero de Lámaco, el segundo heraldo, el mensajero del sacerdote de Dioniso; y un cuarto, del heraldo de la Asamblea, la hija del Megarense, Nicarco y el mensajero de los generales. Un extra se encargaría de representar a Pseudartabas [41].

Una especial dificultad ofrece la invitación al ἀποδύεσθαι del v. 627, al inicio de la parábasis (ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν). El coro de viejos acarnienses en vez del *himátion* lleva el *tríbōn* (vv. 184, 343), que era un

[41] Cf. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1969², págs. 149-150.

manto corto de lana que dejaba en libertad las piernas. Un escolio informa que el coro se despojaba de sus mantos para facilitar así los movimientos de una viva danza. Pero éste no puede ser el caso en la parábasis de nuestra pieza, ya que una danza alocada hubiera distraído la atención del mensaje serio que en este momento se transmite al auditorio, sin contar con que semejante recurso no se aviene a la naturaleza del coro de ancianos. La explicación de que los coreutas se despojaban de sus máscaras no es convincente [42], porque siguen hablando como viejos acarnienses y es la máscara y no el vestido lo que caracteriza al personaje teatral, sin contar con que el verbo ἀποδύεσθαι se refiere siempre a la ropa. Tampoco es convincente la teoría de que dicho verbo está empleado metafóricamente en el sentido de «arremangarse y poner manos a la obra» [43], ya que esta acepción, tomada del atletismo, es tardía. Por todo ello, y fijándose en terracotas que representan actores cómicos vestidos con *tríbōn*, Robert C. Ketterer [44] opta por la interpretación literal del término. El *tríbōn* cubría los hombros y la cabeza, dejando sólo en libertad un brazo (lo suficiente para tirar piedras, vv. 280 y sigs), pero impedía la gesticulación necesaria para dar énfasis retórico a lo que se decía con brazos y manos. La invitación a desnudarse, como jóvenes atletas, a un coro de ancianos, para ejecutar unos desmayados ejercicios retóricos crearía, por lo demás, un 'visual joke' muy propio de la comedia.

---

[42] Cf. O. Navarre, *Le théâtre grec*, Paris, 1950, pág. 150, y G. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*, London, 1971, págs. 16-17, que resume esta teoría adelantada por primera vez por C. Kock.

[43] Cf. A. M. Dale, «Old comedy: The 'Acharnians' of Aristophanes», *Collected Papers*, Cambridge, 1969, pág. 290, que se basa en el compuesto ἐπαποδύομαι (*Lys.* 615) para dar esta interpretación.

[44] «Stripping in the parabasis of Acharnians», *GRBS* 21 (1980), 217-221; cf. M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theatre*, London, 1961², pág. 39, figs. 135-138.

No es del todo convincente la hipótesis de A. M. Dale [45] y de A. H. Sommerstein [46] de que las escenas de cocina (vv. 1003 y sigs.), que presuponen las órdenes de Diceópolis, se ejecutaran en realidad, lo que implicaría que se viese el interior de su casa y el empleo del ecciclema por segunda vez. Diceópolis puede dirigirse al interior desde fuera. El verso 1096 («cierra la puerta y que alguien coloque la comida en la cesta») tampoco presupone que haya que replegar el ecciclema para dejar libre el espacio. Sobre el ritmo rápido en la representación de los preparativos de la marcha de Lámaco y de Diceópolis, pueden leerse las observaciones de Rosemary Harriott [47].

Dos palabras ahora sobre la traducción que ofrecemos. Extendernos en consideraciones sobre la manera de verter en una lengua moderna un texto tan vivo y condensado como el de Aristófanes, nos parece fuera de lugar. Los criterios que hemos seguido, el lector puede fácilmente deducirlos por su cuenta. Las crudezas del lenguaje, por lo demás, ya no molestan a los oídos de nadie. Son otros los aspectos de mi versión que pueden quizá herir ciertas susceptibilidades: concretamente, el empleo de un 'gallego' y un 'catalán' *sui generis* para reproducir respectivamente las formas dialectales que pone Aristófanes en boca del Megarense y del Beocio. Que nadie se escandalice por las lógicas imperfecciones del gallego y del catalán empleados [48], ya que el intento del traductor ha sido servirse de

---

45 *O. c.* (en nota 37), págs. 291-292.

46 «Notes on Aristophanes' *Acharnians*» *CQ* 28, 385-390. Diceópolis no dice ἔκφερε en el v. 1007, sino φέρε, lo que presupone la presencia real en escena.

47 «*Acharnians* 1095-1142: Words and actions», *BICS* 26 (1979), páginas 95-98.

48 También distaban de ser correctas las formas dialectales empleadas por Aristófanes, como advierte G. Verbaarschot, «Dialect passages and text constitution in Aristophanes' Acharnians, *Mnemosyne* 41 (1988), 269-275.

la riqueza lingüística peninsular para reproducir de alguna manera el efecto cómico causado en el espectador ateniense por el uso escénico –por lo demás de corrección harto dudosa– de dialectos diferentes del ático. Ciertas peculiaridades que los prejuicios populares –en los que hunde sus raíces lo cómico– atribuyen a los hablantes de una y otra lengua me han decidido a la elección del 'gallego', en un caso, y del 'catalán', en el otro. El lector puede captarlos y juzgar de mi acierto. Quisiera, por último, evocar la figura entrañable de Sebastián Mariné (q. e. p. d.) con quien consulté la 'parla' que atribuyo a mi Beocio y expresar mi agradecimiento a Ana Moure, no sólo por su inestimable ayuda, sino también por lo mucho que nos divertimos interpretando a la gallega al 'coitadiño' del Megarense.

EDICIONES, COMENTARIOS Y TRADUCCIONES

Ediciones completas

L. Kuster, Amsterdam, 1710 (con comentario); Th. Bergk, Leipzig, 1857²; F. H. M. Blaydes, Halle, 1880-1893 (con comentario); J. van Leeuwen, Leiden, 1903-1906 (con comentario); F. W. Hall - W. M. Geldart, Oxford, 1906-1907², V. Coulon, Paris, 1923-1930 (con traducción francesa de H. van Daele); B. B. Rogers, London, 1902-1916 (con comentario y traducción inglesa); M. Balasch, Barcelona, 1969-1977 (con traducción catalana); A. H. Sommerstein, Warminster, 1980-1990 (con notas y traducción inglesa. De momento sólo hasta *Lisístrata).*

Traducciones completas

Españolas: F. Baraibar y Zumárraga, Madrid, 1962[3]; J. B. Xuriguera, Barcelona, 1965; A. Mª. Garibay, México, 1967; L. M. Macía Aparicio, Madrid, 1993. *Inglesas:* D. Arrowsmith, W. Lattimore, R. Parker, Univ. of Michigan, 1961. *Alemanas:* O. Seeger, Frankfurt, 1945-1948, revisada por O. Weinreich y H.-J. Newiger, Zurich-Stuttgart, 1952, München, 1968[2]. *Italianas:* E. Romagnoli, Torino, 1907; R. Cantarella, Torino, 1972; B. Marzullo, Roma-Bari, 1982[2]; G. Mastromarco, Torino, 1983 (de momento sólo hasta *La paz*). *Neogriegas.* Th. Stavros, Οἱ κωμωδίες τοῦ 'Αριστοφάνου, Atenas, 1991[7].

Ediciones y comentarios singulares

P. Elmsley, Leipzig, 1830; A. Müller, Hannover, 1864; W. Ribbeck, Leipzig, 1864 (con traducción alemana); W. J. M. Starkie, London, 1909, 1930[2]; Amsterdam, 1968[3] (con traducción inglesa); A. Taccone, Torino, 1924; E. Rodríguez Monescillo (con traducción española), Madrid, 1985; P. Thiercy, Montpellier, 1988 (con traducción francesa).

Traducciones singulares

Italianas: C. F. Russo, Bari, 1953; C. Corbato, Milano, 1966; G. Paduano, Milano, 1977. *Españolas:* A. García Calvo, *Los carboneros*, Madrid, 1981; F. Rodríguez Adrados, Madrid, 1981. *Portuguesa:* Mª. de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, 1980.

ESTUDIOS (No se incluyen los citados en las notas)

H. ERBSE, «Zu Aristophanes», *Eranos* 52 (1954), 76-104; P. BACHMAN, «Ellipsen und Anacoluthe als Elemente der Umgangssprache in den Acharnern des Aristophanes», Diss. Göttingen, 1961; A. M. DALE, «A heroic end», *BICS* 8 (1961), 47-48 (= *Collected papers*, Cambridge, 1969, 170-172); id., «Old comedy: The *Acharnians* of Aristophanes», *Coll. papers*, 281-294; W. G. FORREST, «Aristophanes' *Acharnians*», *Phoenix* 17 (1963), 1-12; N. V. DUNBAR, «Three notes on Aristophanes' *Acharnians* 593 and 1073-1074, *Peace* 991-2, *Birds* 1229», *CR* 20 (1970), 269-273; M. L. WEST, «Aristophanes' Acharnians 1178-1186», *CR* 21 (1971), 157-158; R. HARRIOT, «Acharnians 109-142: Words and actions», *BICS* 26 (1979), 95-98; L. EDMUNDS, «Aristophanes' *Acharnians*», *YClS* 26 (1980), 1-41; R. KANNICHT, «Dikaiopolis. Von der Schwierigkeit, ein rechter Bürger zu sein», en W. BARNER *et alii* (eds.), *Literatur in der Demokratie. Für Walter Jens zum 60. Geburtstag*, München, 1983, págs. 246-257; D. M. MACDOWELL, «The nature of Aristophanes' Akharnians», *G&R* 30 (1983), 143-162; B. MARZULLO, «Aristoph. Ach. 993-999», *MCr* 18 (1983), 85-92; F. PERUSINO, «Aristofane, Diceopoli, il coro e il pubblico. Considerazioni sugli anapesti della parabasi degli Acarnesi», *EClás* 26, nº. 87 (1984), 273-278; Z. GOCEVA, «Die Friedensidee in den Acharnern von Aristophanes», en M. ERXLEBEN (ed.), *Der Friedensgedanke im antiken Drama. Protokoll eines Kolloquiums* (Beitr. der Winckelmann-Ges. XV Stendal Winckelmann - Ges. 1987), 65-68; M. COSTANTINI, *Lire les Acharnians d' Aristophane. Une approche sémiotique*, Tours-Paris, 1988; D. F. SUTTON, «Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis», *LCM* 13 (1988), 105-108; S. D. OLSON, «Dicaeopolis and Aristophanes in Acharnians», *LCM* 15 (1990), 31-32.

ARGUMENTOS

I

Se supone una sesión pública de la asamblea en Atenas, en la que se hace intervenir a un cierto Diceópolis, un labrador, que demuestra que los oradores incitan a la guerra y engañan descaradamente al pueblo. Por medio de un individuo llamado Anfíteo éste hace la paz en privado con los laconios y enterados del hecho unos ancianos de Acarnas se presentan persiguiéndole en forma de coro. Y viéndole después a Diceópolis hacer un sacrificio, se disponen a lapidarlo en la idea de que ha hecho las paces con sus más acérrimos enemigos. Pero éste promete defenderse poniendo su cabeza sobre un tajo, con la condición de dejarse cortar el cuello si no logra convencerlos de que sus argumentos son justos, y va a casa de Eurípides a pedirle un atavío de pobre. Revestido de los harapos de Télefo, parodia el parlamento de éste atacando con gracia a Pericles por el decreto de Mégara. Irritados algunos de aquéllos porque parecía estar defendiendo a los enemigos y dispuestos a echársele encima, se ponen a su favor otros en la idea de que había dicho lo justo, y en ese momento aparece Lámaco y trata de alborotar. Se produce a continuación una discusión, el coro convencido absuelve a Diceópolis y dirigiéndose a los espectado-

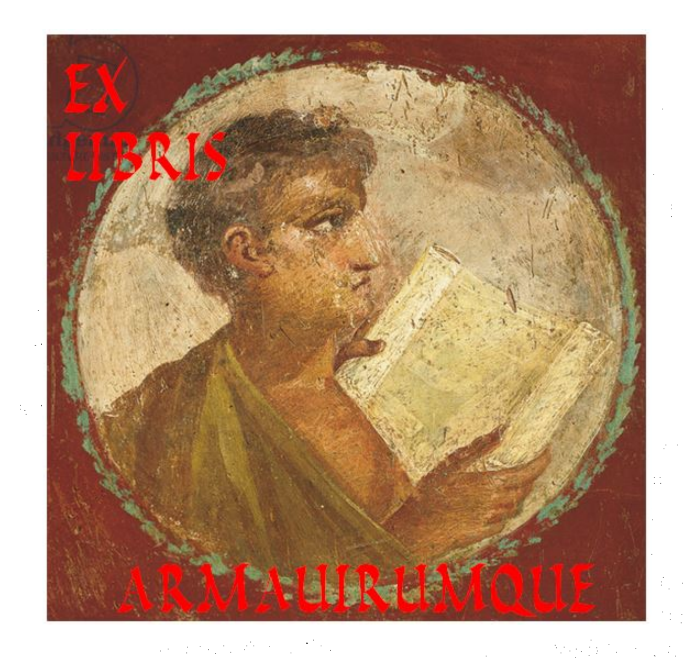
res habla de la excelencia del poeta y de otros particulares. Y cuando Diceópolis disfruta ya de su paz privada, se presenta primero un megarense que lleva en un saco para venderlas a sus hijas disfrazadas de lechones; después de éste llega otro que viene de Beocia a traer al mercado anguilas y toda suerte de aves. Aparecen a continuación unos sicofantas, Diceópolis agarra a uno de ellos, lo mete en un saco y se lo entrega al beocio como mercancía de intercambio, y acercándosele algunos más a pedirle que les diera parte de las paces, los despacha desdeñosamente. Cuando está preparada la fiesta de las Coes, llega un mensajero de parte de los generales a ordenarle a Lámaco, que vive al lado de Diceópolis, a salir con sus armas a vigilar los accesos del territorio, y viene otro de parte del sacerdote de Dioniso invitando a comer a Diceópolis. Poco después regresa aquél herido y malparado, y también Diceópolis de vuelta del banquete con unas heteras. La pieza es de las que están muy bien elaboradas y de las que invitan por todos los medios posibles a la paz. Fue representada en el arcontado de Eutino en las Leneas por Calístrato, y obtuvo el primer premio; el segundo, Cratino con *Los azotados por la tempestad* (no se conserva), y el tercero Éupolis con *Los primeros de mes.*

II

De Aristófanes el gramático (3 ia)

Durante la celebración de una asamblea, se presentan unos embajadores que vienen de Persia y otros que regresan de la corte de Sitalces; éstos traen un ejército, aquéllos oro. A continuación llega una embajada de Lacedemonia ofreciendo treguas, a la que no admiten los acarnienses y la expulsan. El

poeta los critica duramente y afirma de una manera convincente que no es el Laconio, sino el propio decreto de Mégara y Pericles la causa de todo aquello y que la paz es la solución de los males presentes.



ABREVIATURAS

Ag. = Agón	PrAg. = Proagón
Anap. = Anapestos	
Cto. = Canto	
Ep. = Epirrema	AEp. = Antepirrema
	PrEp. = Proepirrema
	AprEp. = Antiproepirrema
Esc.(c). = Escena(s)	Esc. bat. = Escena de batalla
	Esc. dial. = Escena dialogada
	Esc. lír. = Escena lírica
	Esc. strr. = Escena con estrofas
Éx. = Éxodo	
Kat. = *Katakeleusmós*	AKat. = *Antikatakeleusmós*
Kom. = *Kommátion*	
Od. = Oda	AOd. = Antoda
Pbs. = Parábasis	
Pdo. = Párodo	
Pn. = Pnigos	APn. = Antipnigos
Pr. = Prólogo	
Sphr. = *Sphragís*	
Str(r). = Estrofa(s)	AStr. = Antístrofa

PERSONAJES DE LA OBRA

Diceópolis
Heraldo
Anfíteo
Embajador
Pseudartabas
Teoro
Coro de Acarnienses
Hija de Lámaco
Criado de Eurípides
Eurípides
Lámaco
Megarense
Muchacha I
Muchacha II
Sicofanta
Beocio
Nicarco
Dércetes
Padrino de boda
Mensajero I
Mensajero II
Mensajero III

PERSONAJES MUDOS

Prítanes
Asambleístas
Arqueros
Embajadores
Dos eunucos
Jantias, criados
Esposa de Diceópolis
Soldados de Lámaco
Ismenias
Madrina de boda
Dos heteras

VARIANTES CON RESPECTO A LA EDICIÓN OXONIENSE DE F. W. HALL Y W. M. GELDART

Verso	Texto de Oxford	Lección adoptada
52 y 58	ποιεῖσθαι	ποιῆσαι (cf. ποίησαι, v. 131) Elmsley
95	βλέπεις;	βλέπεις
96	ἤ	ἦ
226	τῶν ἐμῶν	τῶν <τ'> ἐμῶν Page (*WS* 69 [1956] 120)
273	Φελλέως	φελλέως
339	ὅτι τῷ	ὅ τι ᾧ Page (*ibid.* 121)
348	Παρνήθιοι	Παρνάσ(σ)ιοι Dover (*Maia* 15 [1963] 14)
393	ἤδη	ἁρμοῖ Lloyd-Jones (*CR* 8 [1958] 14)
435	διόπτα καὶ κατόπτα	κατόπτα καὶ διόπτα Groeneboom (*CR* 30 [1916] 183)
[436]	ἐνσκευάσασθαί μ'	eliminado por Dobree y Sommerstein (cf. v. 384)
461	Δι. οὔπω μὰ Δι'· οἶσθ' οἷ' αὐτὸς	Δι. οὔπω μὰ Δι'· Εὐ. οἶσθ' οἷ' αὐτός ἐργάζει

	ἐργάζει κακά.	κακά; L. Gil (*MCr* 18 [1983] 82)
510	καὐτοῖς ὁ Ποσειδῶν	καὐτοῖσιν <αὖθις> van Herwerden
553	τροπουμένων	τρυπουμένων Sommerstein
575	Λάμαχ' ἥρως	Λάμαχ', ἥρως Coulon
685	ὁ δέ, νεανίας ἑαυτῷ	ὁ δὲ νεανίας ἐπ' αὐτῷ Kock, Sommerstein
705	Κηφισοδήμῳ	Κηφισοδήμου Hamaker
782	Δι. ἀτὰρ … ἔσται. Με. πέντ' ἐτῶν	Με. ἀτάρ … ἐτῶν L. Gil (*MCr* 18 [1983] 82)
	γε	γα L. Gil (*ibid.*)
833	πολυπραγμοσύνη νυν	πολυπραγμοσύνη 'στιν Willems
867	ἐπεχαρίττα	ἐπεχαρίττω γ' Sommerstein
879	πικτίδας	πυκτίδας Aldina, Rogers
893	ἔσφερ'	ἔκφερ'
894	ἐντετευτλανωμένης	ἐντετευτλιωμένης Blaydes
965	τρισὶ κατάσκιος λόφοις	τρεῖς κατασκίους λόφους (cf. v. 967)
997	ὄρχον	ὄσχον
1062	αἰτία	ἀξία
1111	ἢ … κατέφαγον.	ἦ … κατέφαγον;
1112	ἢ … κατέδομαι.	ἦ … κατέδομαι;
1159	ψακάδος	Ψακάδος

ACARNIENSES

(La orquestra representa la Pnix. En la escena hay tres casas, en medio la de Diceópolis con una azotea, y a ambos lados, las de Eurípides y Lámaco. El interior de la casa de Eurípides puede verse gracias al artilugio giratorio denominado ecciclema y tiene dos planos.)

DICEÓPOLIS [Pr. 1-203 (3 ia)

(Tras un silencio) ¡Cuántas veces me he reconcomido el corazón! Pocas, muy pocas, me he alegrado: cuatro [1]. Mis pesares fueron tantos como las arenas de la playa. ¡Ea!, veamos, ¿qué satisfacción tuve digna de 'gocedumbre' [2]. Yo sé lo que vi con regocijo de mi alma: los cinco talentos que vomitó Cleón. ¡Cómo me refocilé con eso! Por esa acción me caen bien los

---

[1] El numeral simboliza una cantidad insignificante, como en castellano e italiano; cf. C. F. RUSSO, «Aristoph. *Ach.* 2; 7», *SIFC* 26 (1952), 217-219. Es innecesaria la corrección de O. SCHROEDER, «Lesefrüchte aus den Acharnern», *Hermes* 68 (1935), pág. 405: βαι' <οὐ> τέτταρα.

[2] El término *chairēdónos* (v. 4) es una creación cómica sobre *algēdṓn, achthēdṓn.* Lo hemos reproducido así por analogía con 'pesadumbre'; cf. E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, págs. 15-16.

caballeros [3]. Fue, en verdad, benemérita para la Hélade [4]. Pero, en cambio, sentí un dolor trágico, cuando esperaba boquiabierto a Esquilo y el heraldo pregonó: «Teognis, saca el coro a escena» [5]. ¿Qué vuelco te crees que eso me dio al corazón? Sin embargo, tuve otra alegría, cuando después de Mosco entró Dexíteo a cantar una tonada beocia [6]. En cambio, el año pasado estuve a pique de morir y de quedarme bizco cuando vi a Queris asomar la cabeza para atacar el himno ortio [7]. Pero nunca, desde que me lavo, me escoció tanto el jabón en las cejas como ahora: la asamblea ordinaria estaba convocada para el amanecer, y mirad *(señalando a su alrededor),* la Pnix está desierta. Ellos, charla que te charla en el ágora, esquivan arriba y abajo la maroma almagrada [8]. Los prítanes no llegan sino a deshora, y luego –imagínatelo– ¡cómo se empujan y precipitan los unos sobre los otros para disputarse el primer banco, aba-

---

[3] El año anterior Aristófanes había acusado a Cleón en *Los babilonios* de haber recibido de las ciudades aliadas de Atenas un dinero que le habrían obligado a 'vomitar' los caballeros.

[4] Según un escolio, este hemistiquio (v. 8) fue tomado del *Télefo* de Eurípides.

[5] Las tragedias de Esquilo, fallecido hacía tiempo, gozaban del privilegio de su reposición, cuando sólo se admitían a concurso obras nuevas. Teognis, un poetastro, recibió el apodo de *chiṓn* ('nieve') por su frialdad.

[6] Ambos citaredos: el primero, mediocre; el segundo, excelente. Entre Μόσχῳ (lit. 'ternero', v. 13) y Βοιώτιον (v. 14) probablemente hay un juego de palabras. M. LANDFESTER, «Aristoph. *Ach.* 13 ff», *RhM* 113 (1970), págs. 93-94, estima que μόσχῳ no es un nombre propio y que ἐπί debe entenderse como λέγειν ἐπί τινι. La traducción sería: «cuando entró Dexíteo a cantar sobre un ternero» (?).

[7] Un mal citaredo y flautista. El *nómos órthios* (v. 16) se caracterizaba por sus tonos agudos.

[8] A la hora de la asamblea, por medio de una maroma recién teñida de rojo (almagre o bermellón), los magistrados empujaban hacia la Pnix a los ciudadanos que remoloneaban en el ágora. Los manchados por ella podían ser multados.

lanzándose todos a la vez! El que haya paz no les importa nada. ¡Oh! ciudad, ¡oh! ciudad. Yo, sin embargo, llego siempre antes que nadie a la asamblea y me siento. Luego, aburrido de estar solo, suspiro, bostezo, me estiro, me peo, no sé qué hacer, dibujo en el suelo, me arranco pelos, hago mis cuentas, con la mirada puesta en mi tierra, deseoso de paz, aborreciendo la ciudad, añorando mi pueblo, que jamás pregonó «compra carbones», ni «compra vinagre», ni «compra aceite», y ni siquiera conocía eso de «compra», pues por sí mismo producía de todo y no había allí quien te aserrara el oído gritando «compra» [9]. Pero hoy vengo dispuesto sin más a dar voces, a interrumpir, a insultar a los oradores, si se habla de otra cosa que no sea la paz. *(Entra un grupo precipitadamente)* ¡Tate! ya están aquí los prítanes, ¡a mediodía! ¿No lo anunciaba yo? Ya está: lo que decía. Todo quisque se empuja hacia la presidencia.

HERALDO

Pasad hacia delante, pasad, para quedar todos dentro del recinto purificado [10].

ANFÍTEO

¿Habló alguien ya?

HERALDO

¿Quién quiere tomar la palabra?

ANFÍTEO

Yo.

---

[9] Traducimos así χὠ πρίων ἀπῆν (v. 36) que hace juego de palabras con πρίω 'compra'.

[10] Antes de celebrar la sesión se purificaban los límites del recinto con la sangre de un lechón.

HERALDO

¿Quién eres?

ANFÍTEO

Anfíteo.

HERALDO

¿No eres del género humano?[11]

ANFÍTEO

No, soy inmortal. Anfíteo era hijo de Deméter y de Triptólemo. De éste nace Céleo; Céleo se casa con Fenáreta, mi abuela. De ella nació Licino[12]. Por parte de éste soy inmortal y, por ello, el único a quien los dioses encargaron hacer treguas con los lacedemonios. Pero, pese a ser inmortal, señores, no tengo dietas de viaje, porque los prítanes no me las dan.

HERALDO

¡Arqueros!

ANFÍTEO

(Mientras se lo llevan) Triptólemo y Céleo, ¿me vais a dejar abandonado?

DICEÓPOLIS

(Levantándose) Señores prítanes, afrentáis a la Asamblea deteniendo a un individuo que quería hacernos treguas y colgar los escudos.

---

[11] Sobre el nombre, cf. el prólogo.

[12] Parodiando las genealogías de Eurípides, Aristófanes modifica los datos del mito de Deméter en busca de Perséfone. Céleo era el rey de Eleusis que dio hospitalidad a la diosa, y Triptólemo su hijo. Ni Anfíteo ni Fenáreta tienen nada que ver con dicho mito.

HERALDO

Siéntate y calla.

DICEÓPOLIS

¡Por Apolo!, no lo haré, si no ponéis a debate la paz.

HERALDO

Los embajadores que vienen de ver al Rey.

DICEÓPOLIS

¿Qué rey? Me cargan los embajadores, con sus pavos reales [13] y sus imposturas.

HERALDO

Cállate.

DICEÓPOLIS

(Viendo entrar a los embajadores) ¡Caray! ¡Qué pinta! ¡Ecbátana pura!

EMBAJADOR

Nos enviasteis junto al Gran Rey con un sueldo de dos dracmas al día en el arcontado de Eutímenes [14].

DICEÓPOLIS

¡Lástima de dracmas!

EMBAJADOR

Y así, extenuados por las llanuras del Caístro, errábamos por

[13] Que traían como regalo del Rey de Persia.

[14] Eutímenes fue arconte epónimo en el 437/436 a. C., cf. el prólogo.

los caminos [15] al abrigo de toldos, recostados en carrozas blandamente, a punto de perecer.

DICEÓPOLIS

Yo sí que estaba bien a resguardo recostado en basura junto a las almenas.

EMBAJADOR

Hospedados, nos forzaban a beber, en copas de cristal y de oro, buen vino puro.

DICEÓPOLIS

¡Oh! ciudad de Cránao [16], ¿no te das cuenta de la burla de los embajadores?

EMBAJADOR

Los bárbaros, en efecto, sólo consideran hombres a quienes pueden comer y beber más.

DICEÓPOLIS

Nosotros, en cambio, a los mamones y a los que toman por culo.

EMBAJADOR

Al cuarto año llegamos al palacio real. Pero el Rey se había

---

[15] En el texto *hodoiplanûntes* (v. 69), cuando se esperaría el habitual *hodoiporûntes*. El camino a Susa atravesaba efectivamente dos llanuras del Caistro, según hace notar W. M. CALDER, «Aristophanes, *Acharnians*, ll, 68, ff.», *CR* 35 (1921), pág. 144. La corrección en *mála kakôs* del *malthakôs* del texto (v. 70), propuesta por D. PAGE «Some Emendations in Aristophanes' *Acharnians*», *WS* 69 (1956), 116-117, no es necesaria; cf. K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), pág. 6.

[16] Entre ἄκρατον οἶνον y Κραναά (v. 75) hay un juego de palabras imposible de traducir. La invocación recuerda el παῖδες Κραναοῦ de ESQUILO, *Eum.*, 1011 (cf. O. SCHROEDER, *Hermes* 68 [1933], pág. 465).

marchado con un ejército al retrete más lejano y se estuvo cagando ocho meses en los Montes Áureos [17].

DICEÓPOLIS

¿Y en qué plazo cerró el culo? ¿En luna llena[18]?

EMBAJADOR

Después se fue a casa. Luego nos hospedó y nos servía bueyes enteros sacados del horno.

DICEÓPOLIS

Y ¿quién ha visto alguna vez bueyes al horno? ¡Qué patrañas!

EMBAJADOR

Y también, lo juro por Zeus, nos sirvió un ave como tres veces Cleónimo [19]. Su nombre era 'ave falaz' [20].

---

[17] Se esperaría «a la guerra». El término *apópaton* 'retrete' (v. 81) sugiere la idea de lejanía (cf. *perípatos)*. La leyenda de los Montes de Oro existentes en Persia fue una creación de la imaginación de los griegos. Al chiste chabacano se prestaba la homonimia entre *óros* 'montaña' y *ûron* 'orina'. Todo lo que había en el palacio del Gran Rey, por lo demás, se creía que era de oro (cf. HERÓDOTO, V 49; VII 27). Para la interpretación de este pasaje, véase J. TAILLARDAT, «Aristophanea I. *Achamiens*, 83-84», *BAGB* IV serie, núm. 1 (marzo 1961), 106-108.y A. CESARE CASSIO, «Un re di Persia nei monti dell' Oro (Ar., *Ach.* 80 sigs.; Ctes. *FGrH* 688 F 45)», *Eikasmos* 2 (1991), 137-141. A un elemento A, relato de una expedición armada que regresa al cabo de mucho tiempo de un territorio aurífero (cf. HERÓD., III 105, ELIANO, *VH* 27= CTESIAS, *Indiká FGrH* 688 F 45h), Aristófanes superpone un elemento B fantástico-escatológico. Hall-Geldart atribuyen este hemistiquio (v. 84) al embajador, lo que no da sentido aun suprimiendo la interrogación.

[18] Para el v. 83 aceptamos la interpretación de J. TAILLARDAT, «Aristophanea I. *Acharniens,* 83-84», *BAGB* IV serie, núm. 1 (marzo 1961), 106-108.

[19] Una de las víctimas predilectas de Aristófanes.

[20] En griego *phénax* 'embustero' (v. 84), que tiene semejanza fónica con la fabulosa ave Fénix.

DICEÓPOLIS

Falacia la tuya al cobrar las dos dracmas.

EMBAJADOR

Y ahora hemos llegado con Pseudartabas, el Ojo del Rey.

DICEÓPOLIS

¡Así se lo sacara un cuervo a picotazos! Y el tuyo también, señor embajador.

HERALDO

El Ojo del Rey *(Entra con un ojo enorme en la frente y dos acompañantes)*.

DICEÓPOLIS

¡Soberano Heracles! ¡Por los dioses!, hombre, tienes cara de buque de guerra[21]. ¿Doblas acaso un promontorio y divisas la dársena? Te cuelga el estrobo por debajo del ojo.[22]

---

[21] Las naves de guerra solían llevar pintados dos grandes ojos en la proa. El término ναύφαρκτον (v. 95), en el sentido de 'buque de guerra', probablemente ha sido tomado de la tragedia. Si se pone punto detrás de *blépeis* y se traslada la interrogación al verso siguiente, es innecesaria la corrección de D. PAGE, «Some Emendations in Aristophanes' *Acharnians*», *WS* 69 (1956), 117-119 de *blépeis* por *blépōn* entendiéndolo como una aposición a ἄνθρωπε.

[22] Es decir, en lugar equivocado, cuando su sitio era la popa donde se ajustaba el remo que servía de timón. Normalmente se interpreta *áskōma* como una funda de cuero que cubría la parte superior del remo. Creo más probable que se trate del estrobo o correa con la que se ajustaba éste al tolete o escálamo. Si fuera la funda del remo, ¿cómo podría colgar por debajo del 'ojo', tronera o escobén por donde se introducía el remo? La existencia en la monarquía persa de funcionarios llamados 'ojos' (y también 'oídos') del Rey está atestiguada por Heródoto, Esquilo y Jenofonte; cf. C. AUTRAN, «L' oeil du Roi: concept politico-administratif commun à l' Iran, à la Chine et à l' Hellade», *Humanitas* 3 (1950-1951), 287-291. Sobre este pasaje, cf. L. GIL, «Note agli *Acarnesi* di Aristofane», *MCr* 18 (1983), 77-78.

EMBAJADOR

Anda, explica ya lo que te envió a decir el Rey a los atenienses, Pseudartabas.

PSEUDARTABAS

Iartaman exarsan apissona satra[23].

EMBAJADOR

(A los prítanes) ¿Entendéis lo que dice?

DICEÓPOLIS

¡Por Apolo!, yo no.

EMBAJADOR

Dice que el Rey os enviará oro. *(A Pseudartabas)* Di más alto y con claridad eso del oro.

PSEUDARTABAS

No recibir oro culiabierto [24] Jaonau.

[23] Se han realizado diversos ensayos de interpretación de estas palabras desde el supuesto de que contienen genuino persa. Para J. FRIEDRICH, «Die altpersische Stelle in Aristophanes' Acharnern (v. 100)», *IF* 38 (1921), 93-102, significarían «Jerjes, el de piadosas intenciones, al estado ateniense»; según O. HANSEN, «Zum persischen im Vers 100 der Acharner des Aristophanes», *Festchrift für Max Vasmer*, 1956, 177-180, querrían decir «Oíd, (Su) Majestad (el Rey) Jerjes escribe estos mandatos»; K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), págs. 7-8, interpreta «Iarta de nombre, hijo de Jerjes, sátrapa». Nos inclinamos con J. WACKERNAGEL, «Zu der altpersischen Stelle in Aristophanes' Acharnern», *IF* 38 (1921), 224, en su crítica a la interpretación de Friedrich, a ver aquí reproducidas, tal como sonaban a oídos griegos, palabras persas, pero carentes de sentido.

[24] El término χαυνόπρωκτος (v. 104), de acuñación aristofánica, alude a los defectos, *chaunótēs* y *euryprōktía*, que más echa en cara el cómico a sus conciudadanos. En Ἰαοναῦ hay una reminiscencia del Ἰάονας de ESQUILO, *Pers.* 178, 567 (cf. O. SCHROEDER, *Hermes*, 68 [1933], 465).

DICEÓPOLIS

¡Ay!, desgraciado, ¡qué claro!

EMBAJADOR

¿Qué dice ahora?

DICEÓPOLIS

¿Qué? Que son tontos del culo los jaonios, si esperan recibir oro de los bárbaros.

EMBAJADOR

No. Habla de 'ajanas' [25] de oro.

DICEÓPOLIS

¿Qué clase de 'ajanas'? Eres un gran embustero. Apártate. Yo le interrogaré por mi cuenta. *(A Pseudartabas)* Venga ya, explícame claramente ante éste *(mostrándole el puño),* si no quieres que te de un baño en púrpura de Sardes [26], ¿nos va a enviar oro el Gran Rey ? *(alza la cabeza negativamente)* ¿Nos están engañando miserablemente entonces los embajadores *(la inclina afirmativamente).* Estos tipos han afirmado al modo griego. Imposible que no sean de aquí mismo. De los dos eu-

[25] La ἀχάνη (v. 108) era una medida persa equivalente a 25 medimnos áticos (unos 2,35 m^3). Para mantener de alguna manera las evocaciones fonéticas del original, he optado por transcribir 'ajana'.

[26] Es decir 'que te deje cubierto de sangre'. Sobre la representación de esta escena, cf. K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), 8-12. Diceópolis empuja al embajador y probablemente lo hace salir (así el actor que representaba este personaje podía aparecer luego como Teoro). Los eunucos que acompañaban a Pseudabartas niegan y afirman simultáneamente con él. Se acerca después a uno de éstos y le descubre la máscara, que lleva tapada en su parte inferior a la moda persa. La máscara carece de barba.

nucos, éste de aquí yo sé quién es: Clístenes el de Sibirtio [27]. ¡Oh! tú, el del culo de 'ardorosas determinaciones' [28] rasurado, ¿con esa barbaza que tienes, macaco [29], nos vienes disfrazado de eunuco? Y este otro, ¿quién, diantre, es? ¿No es en realidad Estratón? [30]

HERALDO

Calla. Siéntate. El Consejo invita al Ojo del Rey al pritaneo *(Pseudartabas y los eunucos salen).*

DICEÓPOLIS

¿No es esto para ahorcarse? Y encima yo aquí soportando dilaciones, cuando jamás deja esa puerta de hospedarles. ¡Ea!, haré algo pasmoso y grande. Pero ¿dónde está Anfíteo?

ANFÍTEO

(Acercándose agachado y en voz baja) Estoy aquí.

DICEÓPOLIS

Toma estas ocho dracmas y haz treguas para mí solo, los niños y la parienta. *(A los prítanes).* Vosotros enviad embajadores y seguid con la boca abierta.

---

[27] Afeminado, cf. *Avisp.* 1187, llamado por burla 'hijo de Sibirtio', que era un maestro de gimnasia de conocido rigor. Por *Cab.* 1373, sabemos que tanto Clístenes como Estratón eran barbilampiños.

[28] Parodia de un verso de Eurípides, donde se ha substituido el término *splánchnon* por este otro, harto menos noble.

[29] Deformación de un verso de Arquíloco, en el que *theōrós* ha sido substituido por *pṓgōna.*

[30] Otro afeminado, citado con el anterior en *Cab.* 1374.

HERALDO

Que entre Teoro[31] que regresa de ver a Sitalces[32].

TEORO

Aquí estoy.

DICEÓPOLIS

Otro impostor este que anuncia el heraldo.

TEORO

No hubiéramos estado en Tracia tanto tiempo…

DICEÓPOLIS

Claro que no, ¡voto a Zeus!, si no hubiérais recibido un buen sueldo.

TEORO

Si el invierno no hubiera cubierto de nieve la Tracia entera y helado los ríos.

DICEÓPOLIS

Por la misma temporada en que competía aquí Teognis[33].

TEORO

Durante este tiempo estuve de copeo con Sitalces, que, por cierto, era extraordinariamante amigo de los atenienses: un verdadero enamorado vuestro. Tanto es así que escribía en las

[31] El nombre evoca el de *theōrós* (enviado a una festividad religiosa), como advertimos en el prólogo.

[32] Rey de Odrisas, hijo de Teres, mencionado por TUCÍDIDES (II 29, 95-100; IV 101). Los atenienses se aliaron con él en el primer año de la guerra.

[33] Cf. nota 4.

paredes «atenienses, guapos». Y su hijo [34], a quien le concedimos la ciudadanía, tenía pasión por comer morcillas de las Apaturias [35] y suplicaba a su padre que ayudara a su patria. Y éste juró, derramando libaciones, que vendría a auxiliaros con un ejército tan grande que dirían los atenienses: «¡menuda nube de ... langostas se aproxima!».

DICEÓPOLIS

¡Que me aspen!, si creo algo de lo que acabas de decir aquí, salvo eso de las langostas.

TEORO

Y ahora nos ha enviado al pueblo más belicoso de los tracios.

DICEÓPOLIS

Eso sí está ya claro.

HERALDO

¡Eh! tracios, los que trajo Teoro, venid aquí.

DICEÓPOLIS

¿Qué chusma es ésta?

TEORO

Un ejército de odomantos [36].

[34] Se llamaba Sádoco y recibió, efectivamente, la ciudadanía ateniense (TUC. II 29). Sobre una actuación suya favorable a Atenas, cf. TUC. II 67.

[35] En las Apaturias se inscribía a los niños en las fratrías. La alusión es doble: por un lado, a la calidad de ateniense de Sádoco, por otro, a 'engaño' *(apatē)*.

[36] Pueblo de Tracia asentado en las riberas del Estrimón, célebre por su crueldad y salvajismo. No eran súbditos de Sitalces. La alusión de más abajo *(apotethríaken*, v. 158) a la circuncisión es inexacta históricamente. Diceópolis la menciona por lograr un efecto cómico; cf. K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), págs. 12-13.

DICEÓPOLIS

¿Qué clase de odomantos? *(Señalando el falo que portan)* Dime: ¿Qué significa esto? ¿Quién ha descapullado la picha de los odomantos?

TEORO

Por un sueldo de dos dracmas, éstos aplastarán con sus escudos Beocia entera [37].

DICEÓPOLIS

A esos descapullados, ¿dos dracmas? Gemiría el personal del remo alto[38], la salvaguarda de la ciudad. *(Los odomantos le quitan las alforjas).* ¡Ay!, desgraciado de mí. Estoy perdido. Los odomantos me han saqueado los ajos. Pronto, tiradlos al suelo *(hacen ademán de comerlos).*

TEORO

¡Desgraciado!, no te acerques a ellos, picados como están de ajos [39].

DICEÓPOLIS

Prítanes, ¿vais a consentir que reciba esta afrenta en la patria, y encima de unos bárbaros? Me opongo a que se discuta en la Asamblea la soldada de los tracios. Hay una señal de Zeus, os lo aseguro [40]: me ha caído una gota de agua.

---

[37] El escudo ligero *(péltē)* y la jabalina eran el armamento típico de los tracios. El verbo καταπελτάσονται (v. 160) es de la cosecha de Aristófanes.

[38] Los remeros que ocupaban el banco superior de las tres hileras de remos de las naves de guerra manejaban el más largo de éstos, realizando así el mayor esfuerzo.

[39] Se les daba ajos a los gallos de pelea en la creencia de que así se enardecían en el combate.

[40] Cualquier fenómeno (trueno, lluvia, etc.) de la naturaleza se estimaba una señal de Zeus que aconsejaba disolver la asamblea.

HERALDO

Que se retiren los tracios y se presenten pasado mañana. Los prítanes disuelven la Asamblea *(se retiran).*

DICEÓPOLIS

¡Ay!, desdichado de mí, ¡Qué cantidad de alioli[41] he perdido. Pero, ¡tate!, ya está Anfíteo aquí de regreso de Lacedemonia. Buenos días, Anfíteo.

ANFÍTEO

(Sin cesar de correr y con tres odres) Buenos no, hasta que no pare de correr. Huyo de los acarnienses y tengo que escapar de ellos.

DICEÓPOLIS

¿Qué ocurre?

ANFÍTEO

Venía corriendo aquí con las treguas, pero las olieron unos ancianos de Acarnas, unos vejetes recios, tercos como alcornoques, inflexibles, excombatientes de Maratón, duros como leños de arce[41b], e inmediatamente rompieron todos a gritar: «¡Grandísimo canalla! ¿Traes treguas, estando las vides taladas?». Y se pusieron a recoger piedras en sus mantos. Me fui huyendo, pero ellos me persiguieron gritando.

---

[41] Con ajos, puerros, queso, miel, aceite y huevo se condimentaba el μυττωτόν (v. 174), una especie de ensalada.

[41b] Basándose en la sugerencia de Starkie de que σφενδάμνινοι es posiblemente una broma cómica κατὰ συνωνυμίαν por analogía con πρίνινοι, L. A. LOSADA, «Acharnians 181: a jest after all», *AJPh* 105 (1984), 327-329, le da una interpretación contraria a la habitual. La madera de arce no sugeriría robustez, ni fortaleza, sino molicie y refinamiento. Las mesas σφενδάμνιναι, como se sabe por CRATINO, fr. 301 Edmonds, formaban parte del mobiliario de lujo de los ricos y refinados.

DICEÓPOLIS

Ellos, que chillen. A lo nuestro: ¿traes las treguas?

ANFÍTEO

Por supuesto. Aquí tienes tres gustos. Éstas son de cinco años: toma y prueba.

DICEÓPOLIS

(Oliendo) ¡Uf!

ANFÍTEO

¿Qué pasa?

DICEÓPOLIS

No me gustan, hieden a pez y a preparativos navales.

ANFÍTEO

Entonces, toma y prueba estas otras de diez años.

DICEÓPOLIS

También éstas tienen un tufo muy acre a embajadas a las ciudades, como a desgaste[42] de los aliados.

ANFÍTEO

Pues bien, éstas de aquí son treguas de treinta años por tierra y mar.

DICEÓPOLIS

(Tras oler y echarse un trago) ¡Fiestas de Dioniso!, éstas sí huelen a néctar y ambrosía y no a aguardar la orden de «víve-

---

[42] El término *diatribê* (v. 193) es ambiguo: por un lado, significa 'dilación', 'pérdida de tiempo'; por otro, 'desgaste'. Puede referirse a retrasos en el pago del tributo o a defecciones de las ciudades aliadas.

res para tres días»[43], y le dicen al paladar «ve adonde quieras». Las tomo, sí, las libo y las bebo hasta apurarlas, mandando mil veces a paseo a los acarnienses. Libre de guerra y de desgracias, voy a entrar en casa a celebrar las Dionisias camperas.

ANFÍTEO

Y yo voy a ponerme a salvo de los acarnienses *(salen, entra el coro).*

204-207 (4 tro)] CORIFEO [Pdo 204-241 (204-233 sizigia)

Que todo quisque siga y persiga por aquí, y pregunte por el fugitivo a todos los viandantes. Es un servicio a la ciudad prender a ese individuo. *(A los espectadores)* Así que, si alguno sabe a qué parte de la tierra se ha dirigido el que traía las treguas, indicádmelo.

CORO [Str. 208-218 paeon.)

Ha huido, ha desaparecido.
¡Ay! desdichado de mí,
¡cómo me pesan los años!
Si fuera en mi juventud,
cuando corría parejas con Faílo[44]

[43] Que debían llevar consigo los soldados al salir de operaciones. En la frase siguiente (βαίν' ὅπῃ θέλεις v. 198), G. W. DICKERSON, «Aristophanes' *Ranae* 862», *HSCP*, 1974, 177-188, ha reconocido (págs. 181-182), dado el sentido sexual de βαίνειν ('montar') referido a los sementales, un juego de palabras por segmentación de ὅπῃ, de tal manera que el espectador pudiera entender simultáneamente el dativo de πέος ('monta con el pene lo que quieras'). Estas palabras anticiparían los aspectos sexuales de la paz, puestos de manifiesto más adelante en la procesión fálica que Diceópolis celebra con sus familiares; cf. L. EDMUNDS, «Aristophanes' *Acharnians*», *YCS* 26 (1980), 6.

[44] Un célebre corredor. Su nombre hace juego de palabras con el adverbio *pháulōs* (v. 215), que hemos tratado de reproducir en lo posible en la traducción.

con una carga de carbón encima,
de manera tan fulera,
no hubiera escapado de mi persecución
ese que lleva las treguas,
ni sus piernas le hubieran puesto
a salvo con tanta ligereza.

219-220 (4 tro)] CORIFEO

Pero ahora, como ya tengo endurecida la corva y al anciano Lacrátidas [45] le pesa la pierna, se ha marchado. Mas hay que perseguirlo. Que jamás pueda reírse por haberse escapado de unos acarnienses, por viejos que sean.

CORO [AStr. 223-233

Quienquiera que sea,
¡oh! Zeus padre y dioses,
pactó con unos enemigos,
contra quienes, por mi parte,
la guerra sin cuartel aumentará
a causa de mis campos.
Y no cejaré hasta
clavarme en ellos hasta
la empuñadura ... cual
caña aguda y dolorosa [46],
para que no vuelvan ya
a pisotear mis viñas.

---

[45] Arconte en la época de Darío y, por ende, personificación de la edad provecta, según los escolios; uno de los coreutas para van Leeuwen; el corifeo según P. GROENEBOOM, «Some notes on Aristophanes», *CR* 30 (1916), pág. 183.

[46] Un clásico *aprosdókēton* aristofánico.

CORIFEO [Esc. en vv. largos, 234-241 (4 tro)

¡Ea! hay que buscar a ese individuo y mirar hacia Ba ... lene[47], y perseguirlo tierra a tierra[48], hasta encontrarlo de una vez. Que yo no me hartaría jamás de apedrearlo.

DICEÓPOLIS [Esc. con cto. 242-279 (3 ia)

(Desde dentro) ¡Chitón! ¡Respeto!

CORIFEO

¡Silencio todo el mundo! ¿Oísteis, amigos, pedir silencio? Es ése el que buscamos. Apartaos. Todos aquí. *(Aparece Diceópolis con una olla, seguido de su mujer, su hija y dos esclavos con un falo)* El tío sale, según parece, a hacer un sacrificio.

DICEÓPOLIS

¡Chitón! ¡Respeto! Que se adelante un poco la canéfora. Que Jantias ponga derecho el falo. Deposita la cesta en el suelo, hija, para hacer los ritos previos.

HIJA

(Sacando una torta de la cesta) Madre, alcánzame el cucharón, para echar el caldo en esta torta.

DICEÓPOLIS

Así está bien. ¡Oh! soberano Dioniso, que sea de tu agrado la procesión y este sacrificio que te hago con los de casa, y que celebre felizmente las Dionisias camperas [49], descargado del

---

[47] En lugar de Palene (v. 234). La substitución de la sorda por la sonora evoca la idea de *bállein* 'apedrear'.

[48] La expresión *gên prò gês* (v. 225) evoca el peregrinar de Ío y tiene reminiscencias de tragedia. Por analogía con 'palmo a palmo', la traducimos de esa manera.

[49] Según HESIQUIO y TEOFRASTO, *Caracteres* 3, las Dionisias camperas se celebraban en el mes de Poseideón (invierno). Basándose en nuestra pieza,

servicio militar. Que las treguas de treinta años me resulten provechosas. Anda, hija, procura llevar con compostura la cesta, compuesta y con carita de haber comido ajedrea[50]. ¡Qué feliz será el que se case contigo y te haga ... comadrejas[51], no menos pedorras que tú cuando amanece! Avanza y guárdate muy bien *(señalando al público)* entre el gentío de que nadie te birle las joyas de oro sin darte cuenta. Jantias, a vosotros dos os toca tener enhiesto el falo detrás de la canéfora. Yo os seguiré cantando el himno fálico. Tú, mujer, contémplanos desde la azotea. ¡En marcha!

Fales[52]*, camarada de Baco,* [Cto 263-279 (ia lfr.)
compañero de jarana, noctívago,
adúltero, bujarrón,
después de cinco años, te saludo,
contento de mi regreso al pueblo,
tras haberme hecho treguas para mí solo
y librado de guerras, 'pejiguerras'[53]

---

principal fuente de información sobre el ritual de esta festividad, G. N. Belknap, «The date of Diceopolis' rural Dionysia», *JHS* 54 (1934), 77-78, infiere que debían celebrarse (al menos en ciertas localidades del Ática) en primavera, ya que de ella se saca la impresión de que las Antesterias las seguían inmediatamente.

[50] Es decir, con formalidad. En lugar de *drimỳ blépusa* Aristófanes emplea *blépusa thymbrophágon* (v. 254). La *thýmbra* ('ajedrea'), que se empleaba como purgante, tenía un sabor agrio. En castellano, también se dice con 'rostro avinagrado'.

[51] Los griegos se servían de comadrejas para los usos domésticos del gato. Según parece indicar Teócrito, XV 28, el término se podía aplicar cariñosamente a las muchachas (cf. 'gatita').

[52] Personificación del falo procesional.

[53] Tratamos de reproducir de alguna manera en castellano el juego de palabras y efecto de rima en griego de πραγμάτων τε καὶ μαχῶν καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς (vv. 269-270).

y de Lámacos.
Mucho más agradable es, ¡oh! Fales, Fales
encontrar llevando leña robada del peñascal[54]
a esa buena moza, la tracia de Estrimodoro
agarrarla de por medio y levantarla,
tumbarla al suelo y 'despepitarla'[55],
¡Oh! Fales, Fales.
Si bebes con nosotros, terminada la juerga,
después del alba, sorberás una taza de paz.
Y el escudo, seguirá colgado sobre las brasas[56]
(Llegan hasta donde se apartó el coro).

280-283 (2 tro, paeon.)] CORIFEO [Esc. bat. 280-346

Ése es, ése. ¡A cantazos con él!
¡A cantazos, a cantazos, a cantazos!
Pégale, pega a ese canalla!
¡Apedréalo, apedréalo de una vez!

DICEÓPOLIS [Str. 284-302 (paeon + 4 tro)

(Protegiéndose con la olla) ¡Heracles! Esto, ¿qué es? Haréis pedazos la olla.

---

[54] No creo que *phelléōs* (v. 273) sea un topónimo, sino el nombre común que designaba el monte pedregoso.

[55] En sentido obsceno: γίγαρτον es el grano o la pepita de la fruta. De ahí καταγιγαρτίσαι (v. 275). El paralelo de *Carmina Priapea* 5 y 38 y de TEÓCRITO V 116 sigs. le hace pensar a K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), págs. 13-14, que era éste el castigo que recibían los ladrones de los campos.

[56] En εἰρήνης ... τρύβλιον (v. 278) una 'taza de paz' hay un *aprosdókēton* en lugar del esperado *ptisánēs* (cf. ALEXIS fr. 144 K) como remedio de la resaca; *vide* E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962, pág. 28. El escudo se colgaba en tiempos de paz sobre la chimenea para que no se oxidase.

CORIFEO

A ti sí que te vamos a matar
a pedradas, tipejo repugnante.

DICEÓPOLIS

(Retrocediendo) ¿Por qué causa, venerabilísimos acarnienses?

CORIFEO

¿Lo preguntas? Eres un sinvergüenza
y un asqueroso. ¡Traidor a tu patria!
Eres el único que hizo treguas,
¡y te atreves a mirarme a la cara!

DICEÓPOLIS

El motivo de mi pacto lo ignoráis. Escuchádmelo.

CORO

¿Que te escuchemos? Morirás.
Te sepultaremos a cantazos.

DICEÓPOLIS

No lo hagáis sin escucharme. Conteneos, buena gente.

CORO

No me voy a contener
y no me vengas con razones,
porque te odio aún más que a Cleón;
y a éste le corto un día a tiras
para hacerles suelas a los caballeros.

303-334 (4 tro)] CORIFEO

No voy a oírte exponer largos razonamientos, a ti que pactaste con los laconios, pero sí te daré lo merecido.

DICEÓPOLIS

Buena gente, dejad de lado a los laconios y oíd sobre mis treguas, si las hice con razón.

CORIFEO

Pero ¿cómo puedes decir que con razón, desde el mismísimo momento en que pactaste con quienes no respetan el altar, ni la palabra dada, ni el juramento?

DICEÓPOLIS

También yo sé que los laconios, contra los que arremetemos en exceso, no son los culpables de todas nuestras desgracias.

CORIFEO

¿Que no lo son de todas, bribonazo? ¿Te atreves a decirnos eso ya a las claras? Y encima, ¿voy a dejarte impune?

DICEÓPOLIS

De todas no, de todas no. *(Señalándose)* Yo mismo, si hablara aquí, podría hacer ver muchas cosas en las que ellos han sido incluso agraviados.

CORIFEO

Esta afirmación es intolerable ya y revuelve el estómago. ¿Tendrás la osadía de hablarnos en favor de los enemigos?

DICEÓPOLIS

En efecto, y si no digo lo justo y no se lo parece al pueblo, estoy dispuesto a hablar con la cabeza en un tajo.

CORIFEO

Dime: ¿por qué escatimamos las piedras, paisanos? ¿Qué nos impide despellejar a este tipo y dejarlo como capote de púrpura? [57].

DICEÓPOLIS

¡Cómo hierve el negro tizón[58] de vuestra bilis! ¿No me vais a escuchar? De verdad, ¿no vais a escucharme, hijos de Acarneo? [59].

CORIFEO

Por supuesto, no te escucharemos.

DICEÓPOLIS

Grave desconsideración tendréis conmigo.

CORIFEO

Que me muera, si te escucho.

[57] El verbo *kataxáinein* propiamente significa 'cardar'. La *phoinikís* era un capote teñido de púrpura que llevaban los espartanos. La expresión καταξαίνειν εἰς φοινικίδα (v. 320) es similar a la de βάψω βάμμα Σαρδιανικόν (v. 112).

[58] El adjetivo 'negro' y el verbo 'hervir' sugieren el humor conocido como 'bilis negra'. En su lugar aparece un compuesto cómico θυμάλωψ ('tizón') en el v. 321, cuyo primer elemento se asocia a *thymós (animus)*, que evidentemente pronunciaría el actor con una pequeña pausa interna para lograr el efecto.

[59] Diceópolis se dirige a los acarnienses con un gentilicio cómico (ὦχαρνηίδαι, v. 322) como si descendieran de un mítico Acarneo. Más abajo deforma su nombre con el sufijo culto *-ikos* (ὦχαρνικοί, v. 324) y con la desinencia arcaica y poética en *-oisi* (Ἀχαρνικοῖσι, v. 329). Traducimos «lugareños de Acarnas» para reproducir de algún modo el rebuscamiento de la expresión.

DICEÓPOLIS

No, por favor, ¡oh! lugareños de Acarnas.

CORIFEO

Ten seguro que vas a morir ahora mismo.

DICEÓPOLIS

Entonces os hincaré los dientes. Os replicaré matando a los más queridos de vuestros seres queridos, pues tengo rehenes vuestros, y los voy a coger para degollarlos *(entra en su casa).*

CORIFEO

Decidme: ¿qué amenaza es ésa, paisanos, que nos hace a los lugareños de Acarnas? ¿Acaso tiene encerrado en casa a un hijo de alguno de los presentes? Si no, ¿en qué apoya su bravata?

DICEÓPOLIS

(Saliendo con un capacho y un cuchillo) Apedreadme, si queréis. Yo acabaré con éste y pronto sabré quién de vosotros mira por los carbones.

CORIFEO

Estamos perdidos. Ese capacho es paisano mío. No hagas lo que vas a hacer. ¡Jamás! ¡Jamás!

DICEÓPOLIS [AStr. 335-346

Tened seguro que lo mataré.
Chillad, que no voy a prestar oído.

CORIFEO

¿Vas a matar a este compañero,
a un amigo de los carboneros?

DICEÓPOLIS

Tampoco hace un momento
quisisteis escucharme, cuando hablaba.

CORO

Pues bien, si te parece, explica ya
cómo y por qué el lacedemonio
te cae bien; pues yo jamás
traicionaré a ese capachín.

DICEÓPOLIS

Entonces, tirad vosotros primero las piedras al suelo.

CORIFEO

(Mientras el coro sacude sus vestiduras) Ahí las tienes en tierra, pon en ella tú también el cuchillo.

DICEÓPOLIS

¡Ojo! no vaya a quedar alguna en vuestros mantos.

CORO

Los hemos sacudido y cayeron al suelo
¿No ves cómo lo sacudo? (doblan repetidas veces sus mantos)
No me vengas con pretextos
y tira el arma, que ya con tantas vueltas
quien lleva la sacudida (señalando el falo) *es éste* [60].

347-357 (3 ia)] DICEÓPOLIS [Esc. strr. 347-488

(Dejando el cuchillo en el suelo) Era seguro que ibais a bajar el tono de vuestras voces, pero por poco murieron unos carbo-

---

[60] Juego de palabras con *seistós* (v. 344), que en época tardía significó 'pendiente'. Diferimos de la interpretación de K. J. DOVER, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Mnem.* 20 (1967), 409, cf. L. GIL, «Note agli *Acarnesi* di Aristofane», *MCr* 18 (1983) 78-80.

nes del Parnes sólo por la chaladura de sus paisanos. Del miedo, el capacho me echó encima una buena plasta de carbonilla, talmente como una sepia. Indigna que el genio de algunos sea tan agrio como para tirar piedras y gritar y no avenirse a escuchar nada que aporte igualdad de oportunidades, cuando yo estaba dispuesto a decir cuanto dijera en favor de los lacedemonios con la cabeza en el tajo; y eso que tengo aprecio a mi vida.

CORO [Str. 359-65 (dochm)

¿Por qué no sacas, pues, a la puerta un tajo
y dices, desgraciado, eso tan importante
que tienes que decir? Pues tengo muchas
ganas de saber lo que tú piensas. Pero,
tal como concertaste el pleito,
pon aquí el tajo y trata de hablar.

DICEÓPOLIS

(Entra en su casa y sale) Aquí está el tajo, miradlo, y aquí también, tan poquita cosa, el hombre que va a hablar. Descuida, ¡por Zeus!, no me escudaré con subterfugios y diré a favor de los lacedemonios lo que es mi parecer. Aunque tengo mucho miedo, pues conozco el carácter de los campesinos y sé cuánto se alegran, si algún embustero les elogia a ellos y a la ciudad, con razón o sin ella. Y así no se percatan de que se chalanea con ellos. También sé que los viejos por su talante no miran sino a morder con su voto. En cuanto a mí, sé lo que me hizo pasar Cleón por la comedia del año pasado[61]. Me arrastró

[61] Aristófanes habla aquí en su propio nombre y no en el de Calístrato. La comedia aludida son *Los Babilonios*, representada en 426. Cleón acusó al comediógrafo ante el Consejo de haber ultrajado a los magistrados y vilipendiado a la ciudad ante los extranjeros. Otras alusiones a este hecho se encuentran en los vv. 520 y 630 de esta comedia.

a la sede del Consejo para calumniarme, me baboseó falsedades, cayó sobre mí como el Ciclóboro[62] y me dio tal baño, que faltó muy poco para que sucumbiera enfangado en la porquería de sus manejos. Así que ahora, antes de hablar, permitid que me arregle de la manera más miserable.

CORO [AStr. 385-92

¿Qué rodeos son ésos? ¿Qué dilaciones maquinas
y preparas? Por mí puedes coger de casa de Jerónimo[63]
algún casco de 'tupida, espesa y tenebrosa pelambrera',
propio de Hades; puedes sacar a relucir las tretas de Sísifo[64],
que este juicio no admitirá excusa.

393-488 (3ia) DICEÓPOLIS

Es el momento ya de cobrar un ánimo esforzado. Tengo que ir a casa de Eurípides. *(Llamando a la puerta)* ¡Chico! ¡Chico!

CRIADO[65]

(Entreabriendo la puerta) ¿Quién es?

DICEÓPOLIS

¿Está dentro Eurípides?

CRIADO

Dentro está sin estar dentro, si me entiendes.

---

[62] Torrente del Ática, temible por sus inundaciones.

[63] Poetastro lírico y trágico, conocido por su pelo hirsuto y mal cortado, que da pie a la alusión al casco de Hades de más abajo, el cual hacía invisible a su portador.

[64] Sísifo, el más habilidoso de los mortales *(Il.* VI 153), era el prototipo de la astucia y de la falta de escrúpulos.

[65] La mayoría de los códices y escolios atribuyen el papel de criado a Cefisofonte, lo que no encuentra apoyo alguno en el resto de la pieza.

DICEÓPOLIS

¿Cómo? ¿Está dentro y no está dentro?

CRIADO

Exactamente, anciano. Su mente, que está fuera recogiendo versecillos, no está dentro, pero él está dentro, con los pies en alto, componiendo una tragedia.

DICEÓPOLIS

¡Qué dicha tan grande la de Eurípides, cuando su esclavo responde tan sabiamente! Llámalo.

CRIADO

Imposible.

DICEÓPOLIS

Aun así, hazlo. *(El criado cierra la puerta)* Pues no me iré, y golpearé la puerta. ¡Eurípides! ¡Euripidín! Atiéndeme, si alguna vez lo hiciste con algún mortal. Te llama Diceópolis el Colida [66], yo.

EURÍPIDES

(Desde dentro) No tengo tiempo.

DICEÓPOLIS

Haz que te saque el ecciclema [67].

EURÍPIDES

Imposible.

---

[66] Hay un juego de palabras entre *Cholléidēs* (v. 406), natural de un demo del Ática, y *Cholídēs*, 'hijo de cojo', imposible de reproducir, alusivo a la afición de Eurípides a los personajes tullidos, criticada por Diceópolis más abajo.

[67] Plataforma semicircular que podía girar y mostrar, con cambio de decoración, el interior de una casa.

DICEÓPOLIS

Aun así, hazlo.

EURÍPIDES

Me haré sacar con el ecciclema, pero no tengo tiempo para bajar *(El giro del ecciclema muestra el interior de la casa de Eurípides, el cual se encuentra en un plano superior sobre un estrado. En el suelo y las paredes hay vestuario y accesorios de teatro).*

DICEÓPOLIS

¡Eurípides!

EURÍPIDES

¿Qué vociferas [68]?

DICEÓPOLIS

¿Compones con los pies en alto, pudiéndolo hacer con ellos en el suelo? Con razón creas personajes cojos. Pero, ¿por qué te has puesto esa 'vestimenta lamentable', esos harapos sacados de alguna tragedia? [69]. Con razón creas mendigos. Te lo suplico por tus rodillas, Eurípides, dame algún andrajo de ese viejo drama tuyo, pues tengo que hacerle al coro [70] un largo parlamento y, si lo hago mal, me costará la vida.

---

[68] En toda la escena Eurípides usa un lenguaje pomposo y rebuscado que hemos tratado de reproducir en lo posible.

[69] Como en *Tesm.* 148-170, donde se muestra al poeta Agatón vestido de mujer, Aristófanes se burla aquí de una supuesta identificación mimética del creador con sus personajes.

[70] Obsérvese la ruptura de la ilusión escénica. Diceópolis habla como actor-autor, no como *dramatis persona.*

EURÍPIDES

¿Qué clase de harapos? ¿Aquellos con los que se presentó a concurso éste de aquí, Eneo [71], el anciano malhadado?

DICEÓPOLIS

No eran los de Eneo, sino los de otro todavía más cuitado.

EURÍPIDES

¿Los del ciego Fénix [72]?

DICEÓPOLIS

No, los de Fénix, no. Había otro más cuitado que Fénix.

EURÍPIDES

(Para sí) ¿Qué desgarrones de peplos pedirá este hombre? *(A Diceópolis)* ¿Te refieres a los del pobre Filoctetes[73]?

DICEÓPOLIS

No, a los de otro mucho, muchísimo más pobre.

---

[71] Eneo, rey de Calidón, fue derrocado del trono por sus sobrinos. En la pieza euripidea del mismo nombre se contaba cómo lo reinstalaba en el trono su nieto Diomedes.

[72] Como Hipólito, la figura de Fénix pertenece al ciclo legendario que desarrolla el tema de Putifar. Hijo de Amíntor, rey de Beocia, víctima de la falsa acusación de una concubina de su padre, fue cegado por éste y enviado al exilio. Al final de la tragedia euripidea se demostraba la inocencia del héroe, que recuperaba también la vista.

[73] Filoctetes abandonado en la isla de Lemnos por los aqueos, debido al insoportable hedor de una herida, fue recogido cuando un oráculo reveló que sin su ayuda no podía tomarse Troya. Trataron el tema Sófocles y Eurípides.

EURÍPIDES

¿Deseas el sórdido indumento que portaba ese de ahí, el cojo Beleforontes [74]?

DICEÓPOLIS

No era Beleforontes, pero también era cojo, pedigüeño, parlanchín, experto orador.

EURÍPIDES

Ya caigo: Télefo [75] el misio.

DICEÓPOLIS

Sí: Télefo. Dame sus pañales, te lo suplico.

EURÍPIDES

Chico, dale el andrajario [76] de Télefo. Está encima de los andrajos de Tiestes, debajo de los de Ino[77].

CRIADO

Aquí los tienes, tómalos.

---

[74] Protagonista de historia similar a la de Hipólito y Fénix. Su cojera se debió a una caída de su caballo Pégaso, cuando trataba de ascender con él al cielo.

[75] Télefo, rey de Misia, herido por Aquiles, fue a Argos, donde se hallaban reunidos los jefes aqueos, disfrazado de mendigo en busca de curación, avisado por un oráculo de que sólo quien le había causado la herida podía curársela.

[76] El término *rhakṓmata,* formado sobre *rhákos,* sólo aparece aquí y parodia el estilo trágico.

[77] Tiestes, el hermano de Atreo, aparecía en la pieza del mismo nombre y en *Las Cretenses* de Eurípides. Ino, esposa de Atamante, rey de Tesalia, e hija de Cadmo, era la protagonista de otra tragedia euripídea así llamada.

DICEÓPOLIS

(Mostrando al público los muchos rotos del manto) [78] ¡Zeus oteador y escudriñador de todo!, concédeme disfrazarme del modo más lamentable. Eurípides, ya que me hiciste este regalo, dame también lo que hace juego con los andrajos, el gorrillo misio para la cabeza *(en tono melodramático)*,

> *«pues hoy me es menester semejar pobre,*
> *ser, sí, el que soy, más no parecerlo»* [79].

Los espectadores han de saber que soy yo, y los coreutas han de estar ahí como imbéciles, para que con mis palabrejas les pueda dejar con un palmo de narices.

EURÍPIDES

Te lo daré, pues con sólida mente maquinas sutilezas.

DICEÓPOLIS

(Poniéndose el gorro) ¡Que te vaya bien! *(Aparte)* Y para Télefo ... los sentimientos que le tengo. ¡Qué bien! ¡Qué lleno estoy ya de palabrejas! *(Da unos pasos y vuelve)* ¡Tate!, necesito aún una cachavita apropiada a un mendicante.

EURÍPIDES

Toma ésta y apártate de los pétreos aposentos.

DICEÓPOLIS

¡Oh! corazón, ¿ves como soy rechazado de estas mansiones, menesteroso de múltiples trebejos? *(Aparte)* Ahora hazte el pe-

---

[78] Aceptamos la inversión del orden de palabras propuesta por P GROENEBOOM, «Some notes on Aristophanes», *CR* 30 (1916), 183, basada en *Avisp.* 246 y *Tesm.* 660.

[79] Versos del *Télefo* euripídeo.

gajoso, el suplicante, el insistente. *(A Eurípides)* Eurípides, dame un cestito con quemaduras de candil.

EURÍPIDES

¿Y qué precisión, ¡oh! desdichado, te acucia de ese trenzado objeto?

DICEÓPOLIS

Precisión, ninguna. Sin embargo, lo quiero recibir.

EURÍPIDES

(Echándole el cestito) Molesto resultas, entérate. Apártate de estas mansiones.

DICEÓPOLIS

¡Ah! ¡Ojalá! seas tan feliz, como antaño fue tu madre.

EURÍPIDES

Márchate ya.

DICEÓPOLIS

Sí, pero dame sólo una cosa más, una escudilla con el borde desportillado.

EURÍPIDES

Tómala y revienta. Entérate: enojoso eres para estas mansiones.

DICEÓPOLIS

¡Por Zeus!, todavía no.

EURÍPIDES

¿Sabes qué daño estás haciendo? [80]

---

[80] Creemos que el verso 461 debe repartirse entre Diceópolis y Eurípides. Las palabras de éste en tono interrogativo anticipan lo que se dice más abajo, cf. L. GIL, «Note agli *Acarnesi* di Aristofane», *MCr* 18 (1983), 81-82.

DICEÓPOLIS

Anda, amabilísimo Eurípides, dame sólo esa ollita taponada con una esponja.

EURÍPIDES

¡Hombre!, me vas a quitar la tragedia de la cabeza. Tómala y vete.

DICEÓPOLIS

Ya me voy. Pero, ¿qué voy a hacer? Necesito una sola cosa más. Si no la obtengo, estoy perdido. Oye, amabilísimo Eurípides, si la recibo, me voy y no vuelvo más. Dame unas hojas secas para la ollita.

EURÍPIDES

Me vas a matar. Ahí las tienes. ¡Adiós! mis dramas.

DICEÓPOLIS

No insistiré, me marcho. Pues soy harto enojoso y «sin sospecharlo yo, los monarcas me odiaban». ¡Infortunado de mí! ¡Cuán perdido estoy! Olvidaba aquello de lo que depende todo. Euripidín, mi alma, cariño mío, ¡que me aspen!, si vuelvo a pedirte algo, salvo una cosita, esta solita, esta solita: dame unos perifollos de los que heredaste por parte de tu madre [81].

EURÍPIDES

El individuo se está sobrepasando. *(Al criado)* Cierra los batientes de la morada.

DICEÓPOLIS

¡Oh! corazón, sin perifollo hay que ponerse en camino. ¿Sabes acaso en qué pleito te vas a meter dentro de un momento, a

---

[81] La madre de Eurípides, como recuerda Aristófanes en varias ocasiones, era verdulera. El final del verso es una parodia de ESQUILO, *Coéf.*, 737.

punto ya de hablar en favor de los lacedemonios? ¡Adelante!, corazón. Aquí está la línea de salida. ¿Te paras? ¿No arrancas?, ¡si te echaste Eurípides al coleto! [82]. *(Rompiendo a andar)* Eso está bien. Anda, pues, sufrido corazón, vete allá y ofrece luego tu cabeza allí diciendo lo que te parezca. ¡Ánimo!, ve, avanza. Te admiro, corazón mío.

Str. 490-496 (dochm + 31a)] CORO [Esc. strr. 490-625

¿Qué vas a hacer? ¿Qué dirás? Entérate bien:
eres un hombre sin reparos y de hierro,
pues ofreces el cogote a la ciudad y vas a decir
lo contrario que todos, tú, uno solo.
No le hace temblar al tío el compromiso.
Sea, puesto que tú lo eliges, habla.

DICEÓPOLIS

«No me tengáis a mal, señores espectadores, el que, pese a ser pobre, me disponga a hablar ante los atenienses sobre la ciudad» [83], representando una 'trigedia' [84]. Pues la trigedia conoce también lo justo y, aunque duras, serán justas las cosas que diré. Ahora no me incriminará Cleón de hablar mal de la ciudad en presencia de extranjeros. Estamos nosotros solos y ésta es la competición del Leneo. Los extranjeros todavía no están aquí, ni han llegado los tributos, ni los aliados desde sus ciudades.

[82] Como si fuera un licor estimulante. El término *grammḗ* del v. 483, interpretado por los escolios como línea de salida de una carrera pedestre, según A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», CQ 28 (1978), 383, debe significar aquí 'meta' (como en PÍND., *Pít.* IX 18, y EUR., *El.* 956), ya que para el primer significado emplea Aristófanes *balbís (Cab.* 1159, *Avisp.* 548). En el primer caso, el actor trazaría una línea en el suelo y, en el segundo, señalaría el tajo.

[83] Parodia del *Télefo*.

[84] La palabra *trygōidía,* formada por analogía con *tragōidía* sobre *trýgē* 'vendimia' o *trýx* 'mosto', designa en tono festivo la comedia.

Estamos ahora nosotros mondos y lirondos, pues a los metecos los tengo por la paja del vecindario. Yo también, sí, les odio a los lacedemonios mucho y ¡ojalá! el dios del Ténaro[85], con un terremoto, les derribe a todos sus casas. Pues también tengo yo taladas mis vides. Pero –puesto que somos amigos los que estamos aquí hablando– ¿por qué culpamos de esto a los laconios? Algunos de los nuestros –y no me refiero a la ciudad, tened presente eso, que no me refiero a la ciudad, sino a unos tipejos miserables, de mala ley, sin valía, falsos ciudadanos medio-extranjeros– denunciaban los manticos de lana megarenses [86]; y si veían por alguna parte un pepino o un lebrato, un cochinillo, una ristra de ajos o sal gorda, todo ello procedía de Mégara y se ponía a subasta el mismo día. Eso, ciertamente, era poca cosa y no salía de aquí, pero unos jóvenes que habían ido a Mégara, emborrachándose en el juego del cótabo [87], raptan a Simeta, una puta [88]. Los megarenses, enfurecidos de dolor como gallos picados de ajo, robaron en venganza dos putas de Aspasia [89]. Y de ahí se desencadenó sobre todos los griegos el principio de la guerra: ¡de tres furcias! Desde ese momento, Pericles el Olímpico, enfurecido, comenzó a lanzar rayos y truenos y a remover

---

[85] Como lo indican sus epítetos de *Seisíschthōn* y *Ennosígaios*». Posidón era la divinidad causante de los terremotos. La matanza de hilotas refugiados en su santuario del cabo Ténaro (actualmente Matapán) se estimó el origen del terremoto que asoló Esparta en el 466 (cf. PAUS. VII 25, 1). Aristófanes alude a este seísmo en *Lis.* 1142.

[86] Se trata de unas túnicas de lana con mangas (las *exōmides)* de mala calidad, que constituían la principal manufactura de Mégara.

[87] El juego del *kóttabos* consistía en arrojar sobre una palangana el resto de una copa, pronunciando el nombre del ser amado. Según fuera el sonido producido, se extraían diferentes predicciones.

[88] Según un escolio, el autor de este desaguisado fue Alcibíades, lo que no parece probable por razones de edad.

[89] Sobre este negocio de Aspasia, cf. ATENEO, XII 25; PLUTARCO, *Per.* 24, 5. La célebre amante de Pericles fue un blanco predilecto de los cómicos.

la Hélade entera. Daba leyes escritas como escolios: «no se debe consentir la permanencia de megarenses, ni en la tierra, ni en el mercado, ni en el mar, ni en el cielo» [90]. Los megarenses después, cuando empezaron a sentir gradualmente los efectos del hambre, pidieron a los lacedemonios que se revocase el decreto ese originado por las furcias. Y nosotros no quisimos, aunque lo pidieron muchas veces. Después, vino ya el fragor de los escudos. Dirá alguien: no debió ocurrir. Pero ¿qué era preciso hacer? Decidlo. Supongamos que un lacedemonio, dándose a la mar, hubiera denunciado y puesto a subasta un chucho de los serifios [91], ¿os hubierais quedado quietos en casa? Ni por lo más remoto. Muy al contrario, inmediatamente hubierais botado trescientas naves, y la ciudad se habría colmado del tumulto de los soldados, de griterío alrededor de los trierarcos, del pago de las soldadas, del estofado de los paladios [92]; del alboroto de la lonja [93], del reparto de raciones, de odres, de estrobos, de gente comprando cántaros; de ajos, aceitunas, cebollas en redes; de coronas, de anchoas [94], de flautistas, de caras contusionadas. El arsenal, a su vez, de maderos aplanados para hacer remos, de martillazos en los toletes, de taladros de escobenes [95],

---

[90] Un escolio apunta la semejanza de estas líneas con un conocido poema de Timocreonte de Rodos. Al texto del decreto contra los megarenses alude Tucídides en varias ocasiones (I 67; 139; 144).

[91] Sérifo, minúscula isla de las Cíclades, se hizo proverbial para denotar la insignificancia. Aristófanes traslada a Esparta, confundiéndolos deliberadamente, los hechos que condena en Atenas: la denuncia de mercancías importadas fraudulentamente, con su venta en pública subasta, y el rapto y traslado a otra ciudad de alguien sin importancia.

[92] En las proas de las trirremes se ponían, a modo de mascarones, estatuas de Atenea *(Palládia)*, cuyo estofado se reparaba periódicamente.

[93] La *stoa*, dedicada a la venta de trigo del Pireo, construida por Pericles.

[94] Los alimentos que los remeros y soldados llevaban consigo.

[95] Aceptamos con Sommerstein la conjetura de J. S. Morrison τρυπουμένων (v. 553), en lugar del τροπουμένων de los mss.

de flautas, de cómitres, de pífanos, de silbatazos [96]. Eso es lo que hubiérais hecho, lo sé. ¿Y «creemos que Télefo no lo hubiera hecho también»? Si es así, no tenemos seso [97] *(Pone su cabeza en el tajo. La mitad del coro se dirige amenazadoramente hacia él; la otra trata de impedirlo).*

GUÍA DEL HEMICORO I

¿De verdad?, garduño, más que asqueroso. ¿Te atreves tú, un mendigo, a decir eso de nosotros? ¿Nos insultas tú que eres el mayor sicofanta que haya habido?

GUÍA DEL HEMICORO II

Pero, si todo lo que está diciendo, ¡por Posidón!, es justo y nada de ello es mentira.

GUÍA DEL HEMICORO I

¿Y porque sea justo, tenía que decirlo? Pero no se va a alegrar de tener esa osadía.

GUÍA DEL HEMICORO II

(Interponiéndose) ¡Eh! tú, ¿adónde corres? ¡Quieto! Si le pegas a ese hombre, pronto te alzarán por alto.

HEMICORO I [AStr. 566-571 (dochm=3 ia)

¡Ay! Lámaco, tú que tienes mirada de relámpago
y te pones la Gorgona por cimera,
acude en mi auxilio, déjate ver.
¡Ay! Lámaco, amigo, compañero de tribu.
Si hay por ahí algún comandante o general

---

96 El cómitre *(keleustḗs)*, ordenaba a los remeros el ritmo de boga que le indicaba el timonel con un silbato; el flautista *(aulētḗs* o *trieráulēs)* lo marcaba con el pífano.

97 La larga *rhesis* de Diceópolis se cierra, como comienza, con una cita del *Télefo*.

o expugnador de muros, que venga de una vez
en mi ayuda. Estoy agarrado de por medio.

LÁMACO

(Saliendo de su casa armado) ¿De dónde viene el belicoso griterío que he escuchado? ¿Adónde hay que prestar auxilio? ¿Adónde hay que llevar el fragoroso estruendo? ¿Quién levantó a la Gorgona de su funda[98]?

DICEÓPOLIS

¡Oh! Lámaco, héroe de los airones y de los batallones[99].

GUÍA DEL HEMICORO I

¡Oh! Lámaco, ¿no lleva ya un buen rato este individuo cubriendo de injurias a toda nuestra ciudad?

LÁMACO

(A Diceópolis) Tú, un mendigo, ¿te atreves a hablar así?

DICEÓPOLIS

Héroe Lámaco, discúlpame si dije alguna inconveniencia y me fui de la lengua, pese a ser pobre.

LÁMACO

¿Y qué dijiste de nosotros? ¿No lo vas a repetir?

DICEÓPOLIS

Ya no lo sé, pues el espanto

[98] El *ságma* (v. 574) era una funda de tela o de cuero con la que se protegían los escudos.

[99] Tratamos de reproducir en la versión la cómica rima τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων (v. 575).

de las armas me marea. Anda, te lo suplico, aparta de mí *(señalando la Gorgona del escudo)* la … Cocona [100].

LÁMACO

Ya está.

DICEÓPOLIS

Pónmela a este lado, por favor, boca arriba.

LÁMACO

Ya está puesta.

DICEÓPOLIS

Dame el penacho de tu casco.

LÁMACO

(Quitando una pluma enorme) Aquí tienes una plumita.

DICEÓPOLIS

Sujétame la cabeza *(introduciéndose la pluma en la boca)* para que vomite. Me dan náuseas los penachos.

LÁMACO

¡Eh! tú ¿Qué vas a hacer? ¿Tratas de vomitar con la pluma? Es una pluma de …

DICEÓPOLIS

Dime: ¿de qué diantre de ave es? ¿Acaso de 'chulogallo' [101]?

---

[100] En el texto *tèn mormóna* (lit. 'el coco') es una clara alusión a la Gorgona del escudo de Lámaco.

[101] En el texto κομπολακύθου, en lugar de στρούθου, compuesto sobre κόπος 'jactancia' y λακέω 'hacer ruido'. Para dar una idea de la deformación cómica, ofrecemos ésta del castellano 'urogallo'.

LÁMACO

¡Qué muerte te espera!

DICEÓPOLIS

De eso nada, Lámaco. No se trata de fuerza. Si tan fuerte eres, ¿por qué no me descapullas? Para eso estás bien armado [102].

LÁMACO

¿Dices eso a un general, tú, un mendigo?

DICEÓPOLIS

¿Que yo soy un mendigo?

LÁMACO

Entonces, ¿qué eres?

DICEÓPOLIS

¿Qué soy yo? Un ciudadano honrado, y no de la familia Buscacargos. De la Militroncho soy, desde que empezó la guerra, mientras que tú, desde entonces, eres de la Cobrasueldos.

LÁMACO

Me eligieron por votación ...

DICEÓPOLIS

Sí, tres cucos [103].Y por darme asco eso hice la tregua. Veía en filas a hombres que

---

[102] En doble sentido *hóplon* significaba también *aidoîon.* Recuérdese que los actores llevaban colgando el falo de cuero.

[103] Expresión popular para indicar un número insignificante, originada por los hábitos solitarios de este ave, que tiene correlatos en griego moderno; K. Ῥωμαῖος, «Οἱ κόκκυγες τρεῖς τοῦ Ἀριστοφάνους», *ΑΘΗΝΑ* 59 (1955), 73-75.

peinaban canas, y escurrir el bulto a jóvenes como tú: unos en Tracia con paga de tres dracmas, los Tisámenos y Fenipos y los Mangantehipárquidas, a otros con Cares; a aquéllos entre los Cáones, los Geres y Teodoros y los impostores de Diomía, y a los de más allá en Camarina, en Gela y en Ja-Ja-Gela[104].

LÁMACO

Los eligieron por votación ...

DICEÓPOLIS

¿Y cuál es la causa de que a vosotros, de un modo u otro, siempre se os pague, y de que no se le pague a ninguno de éstos? *(Dirigiéndose a un coreuta)* De verdad, Marílades, tú que hace tiempo tienes canas ¿has sido ya embajador? Dice que no con la cabeza, y eso que es sensato y trabajador. ¿Y qué decir de Dracilo, Eufórides y Prínides?[105]. ¿Vio alguno de vosotros Ecbátana o Caonia? Dicen que no. Pero sí las han visto el hijo de Césira[106] y Lámaco, a

---

[104] En este pasaje aparecen deformados algunos nombres representativos de las grandes familias atenienses, en los que cualquier intento de identificación histórica falla. Los cáones eran un pueblo de Tracia y los habitantes de Diomía, demo ateniense, tenían fama de impostores. Cares parece ser un personaje histórico. Camarina y Gela, ciudades de Sicilia, harían esperar un *Katánēi*, que es alterado por un juego de palabras con Gela en *Katagélāi* ('irrisión').

[105] En contraposición, a los acarnienses les aplica Diceópolis nombres relacionados con el oficio de carbonero: Μαριλάδης, Εὐφορίδης, Πρινίδης. De ahí que estimemos probable la conjetura Ἀνθράκυλλος de Reiske, en lugar del Δράκυλλος de los mss.

[106] Césira, madre de Megacles, padre a su vez de Clístenes, de la familia de los Alcmeónidas, era el prototipo de la dama de la alta aristocracia. Lámaco, sin embargo, era tan pobre que se veía obligado a pedir prestado para vestirse y calzarse (PLUT., *Alc.* 21, *Nic.* 15).

quienes, por impago de cuotas y por deudas, ayer mismo les decían todos sus amigos «apártate», como quien vierte agua sucia al atardecer.

LÁMACO

¡Oh! democracia, ¿es esto soportable?

DICEÓPOLIS

Desde luego que no, si no percibe Lámaco su sueldo.

LÁMACO

En cualquier caso, yo siempre combatiré contra los peloponesios y los hostigaré por todas partes, por tierra y mar, hasta donde lleguen mis fuerzas *(coge el escudo y entra en su casa).*

DICEÓPOLIS

Y yo pregono a todos los peloponesios, megarenses y beocios que vengan a vender y comerciar conmigo y con Lámaco no *(entra en su casa).*

Kom. 626-7 (4 an)] CORIFEO [Pbs. 626-718

Este sujeto ha vencido con sus razones, y le está haciendo cambiar al pueblo de opinión sobre las treguas. ¡Ea!, despojémonos de los mantos y pasemos a los anapestos.

CORO [Anap. 628-658

Desde que nuestro maestro está al frente de coros 'trígicos' todavía no se ha dirigido al auditorio para decir lo capaz que es. Pero, calumniado por sus enemigos, entre los atenienses de precipitadas decisiones, de burlarse de nuestra ciudad y de ultrajar al pueblo, se ve precisado ahora a responder ante los atenienses que saben retractarse de sus decisiones. Y afirma el autor que merece muchas recompensas de vosotros, porque puso fin a que os dejarais engañar incautamente con palabras peregrinas, a que os gustara recibir halagos y fuerais unos ciudada-

nos panolis [107]. Anteriormente, los emisarios de las ciudades, ya de entrada, os llamaban para embaucaros, «coronados de violetas» y nada más decir alguien esto, os sentabais, por el aquel de «las coronas», sobre el borde del culete. Y si por daros coba, llamaba alguno «reluciente» a Atenas, por eso del «reluciente» [108] conseguía todo, pese a echarle un piropo adecuado a las sardinas. Por haber conseguido eso os ha hecho muchos beneficios, así como por haberos mostrado también qué régimen democrático [109] padece la gente en las ciudades. Por esa razón, ahora, cuando de ellas os traigan el tributo, vendrán deseosos de ver a ese excelente poeta, que arrostró el peligro de decir entre los atenienses lo justo. Y tan lejos ha llegado la fama de su valentía, que, cuando el Gran Rey estaba tanteando a la embajada de los lacedemonios, les preguntó, primero, cuál de los dos bandos tenía el predominio naval y, a continuación, de cuál de ellos echaba pestes el poeta. Pues estos últimos, afirmó, seguramente se habrían ya mejorado mucho y vencerían con ventaja en la guerra, por tenerlo de consejero. Por ello los lacedemonios os proponen la paz y os reclaman Egina [110]. La

---

[107] Χαυνοπολίτας, lit. ciudadanos de χαύνη πόλις, la ciudad boquiabierta. Se ha prestado a discusiones el participio ἀποδύντες (v. 627). Seguimos la interpretación más sencilla de R. C. Ketterer, «Stripping in the Parabasis of Acharnians», *GRBS* 21 (1950), 217-219. Los coreutas se quitarían los *tríbōnes* o mantos cortos. Lo que nos parece improbable, como sugiere Ketterer, es que debajo de los mismos no llevaran ropa alguna.

[108] Tanto el epíteto anterior, como éste, proceden de Píndaro, fr. 76.

[109] Alusión irónica a los abusos de Atenas sobre las ciudades aliadas de la confederación.

[110] Egina, tributaria de Atenas, fue ocupada por los atenienses nada más empezar la guerra. Sus habitantes fueron expulsados y se instalaron colonos atenienses en la isla (Tuc., II 27). Los espartanos tomaron bajo su protección a los eginetas exiliados y los devolvieron a su patria en el 405 (cf. Jen., *Hel.* II 2, 9). Sobre este pasaje, cf. I. R. Alfageme, «Aristófanes, *Acarn.* 652-654. El poeta y Egina», *EClás.* XXV, núm. 89 (1985), 61-66.

isla esa no les importa. Lo hacen para arrebataros a ese poeta. Vosotros, ¡ojo!, no le soltéis jamás, pues defenderá en sus comedias lo justo. Y asegura que os dará muchas buenas enseñanzas, de suerte que seréis felices; pero, eso sí, sin halagaros, ni prometeros sueldos falazmente, sin andarse con engañifas, ni con trapacerías, y sin regaros de elogios: sólo con enseñaros lo que es mejor *(en tono vivo).*

Ante esto, que maniobre Cleón [Pnig. 659-664 (sist. an)
y que maquine todo contra mí.
El bien y lo justo serán mis aliados
y jamás quedaré convicto de ser
con respecto a la ciudad, como él,
un cobarde y un mariconazo.

[Sizigia 665-718 HEMICORO I [Od. 665-675 (paeon)

Ven aquí, Musa ardiente, con la fuerza del fuego,
vigorosa como nacida en Acarnas.
Tal como del cisco de encina salta la chispa,
excitada por el aura favorable del soplillo,
cuando los pescaditos están ya listos,
y unos remueven la salsa de Taso de
reluciente diadema [111]*, mientras otros amasan;*
así ven a mí, tu paisano, con un canto
vivaz, vigoroso y campesino.

GUÍA DEL HEMICORO I [Ep. 676-691 (4 tro)

Los viejos veteranos estamos quejosos de la ciudad, pues no recibimos de vosotros en la vejez el cuidado merecido por

[111] La Θασία ἅλμη o salsa de Tasos, uno de cuyos ingredientes era el aceite, dejaba grasiento y reluciente *(liparós)* el borde del plato. De ahí el epíteto *liparámpyka,* de cómica solemnidad, forjado por analogía con χρυσάμπυξ, ἱμεράμπυξ, propios de la poesía elevada.

nuestras hazañas guerreras en la mar. El trato que padecemos es indigno. Metéis a ancianos en procesos públicos y permitís que oradores jovenzuelos se burlen de ellos, cuando ya no son nada más que hombres sin voz, como flautas desgastadas por el tiempo, y no tienen otro Posidón para apoyarse [112] que su cayado. Con un hilo de voz, de puro viejos, estamos junto a la piedra [113], sin ver otra cosa que la oscuridad de la justicia. El joven, en cambio, que se ha cuidado bien de intervenir contra él como procurador [114], pronto descarga sus golpes y le ataca con rotundas frases. Arrastra luego al interrogatorio al Titono[115] de turno, tendiéndole trampas de palabras; le hace trizas, le desconcierta y le confunde. Musita éste sus palabras con torpeza senil y sale encima condenado. Luego, gimotea, llora y dice a sus amigos: «el dinero con que debía haberme comprado el ataúd, me voy condenado a pagarlo».

HEMICORO II [AOd. 692-702 (paeon)

¡Cómo va a ser natural eso!: causar por la clepsidra [116]
la ruina de un anciano, de un hombre con canas,
que pasó mil trabajos, se ha enjugado
chorros de sudor, ardiente y varonil

---

[112] Como divinidad causante de los terremotos, Posidón recibía el epíteto de *aspháleios* ('que no hace caer') de manera apotropaica, ya que de su voluntad dependía el provocar o no seísmos.

[113] Aquella en la que se hacía el recuento de los votos (cf. *Avisp.* 332).

[114] Aunque el derecho ático no conocía la representación de partes, permitía intervenir a favor de los litigantes a personas de reconocida capacidad jurídica u oratoria. Aquí se sobreentiende 'sinégoro' (lit. 'co-orador') de la parte contraria.

[115] Personaje proverbial para designar la extrema vejez.

[116] Así traducimos la expresión del v. 690, provocada por contraposición a περὶ τὴν πόλιν (v. 697). A cada parte se le concedía un tiempo limitado para hablar en los juicios. El escoliasta explica περὶ κλεψύδραν como ἐν τῷ δικαστηρίῳ.

y se portó con la ciudad como un valiente
en Maratón. Si, cuando en Maratón estábamos,
nosotros perseguíamos, ahora, en cambio,
somos perseguidos encarnizadamente
por unos malvados y, encima, se nos condena.
A esto, ¿qué Marpsias va a replicar? [117].

GUÍA DEL HEMICORO II [AEp. 703-718 (4 tro)

¿Cómo va a ser natural que un viejo encorvado de la edad de Tucídides [118] se perdiera enzarzado en esa discusión con ese 'yermo de los escitas' [119], con ese hijo de Cefisodemo, el procurador charlatán? Tanto es así , que yo sentí compasión y me enjugué las lágrimas, al ver aturullado por un vulgar arquero a un anciano, que, ¡por Deméter!, cuando era aquel ilustre Tucídides, ni ante la misma Aquea [120], se hubiera contenido fácil-

---

[117] Orador embrollón y charlatán.

[118] Tucídides, hijo de Melesias, rival de Pericles, a quien éste logró condenar al ostracismo. Tras los diez años de exilio que implicaba esta condena, parece que de nuevo fue acusado por un joven, Evatlo, hijo de Cefisodemo, cuyos discursos le aturdieron de tal manera que no encontró palabras para defenderse. Aristófanes alude también a este proceso en *Avisp.* 947.

[119] La expresión τῇ Σκυθῶν ἐρημίᾳ parece ser proverbial. Cefisodemo, al parecer, tenía algo de sangre escita, a lo que alude también la expresión de más abajo (v. 707) ὑπ' ἀνδρὸς τοξότου κυκώμενον, ya que los arqueros que ejercían de policías en Atenas eran de esta nacionalidad.

[120] Epíteto de Deméter. El sentido no está muy claro. La corrección *Agráian* (es decir, Ártemis) de Headlam hace más inteligible el texto. La de *autòn Artacháiēn* (personaje mencionado en HERÓDOTO, VII 117) de E. K. BORTHWICK, «Aristophanes, *Acharnians* 709: An old crux. A new solution», *BICS* 17 (1970), 107-110, lo altera demasiado, pero es sumamente atractiva. De dicho personaje –el encargado de abrir el canal en el monte Atos– dice Heródoto que era el más alto del ejército persa y que tenía la voz más potente de todos los hombres. Los tres mil arqueros de más abajo no son sino la multiplicación por diez de los trescientos escitas que ejercían funciones de policía en el ágora y en la Asamblea.

mente. Antes habría dejado fuera de combate a diez Evatlos [121], aturdido con sólo sus gritos a tres mil arqueros y acabado a flechazos con la parentela del padre de ése. Pero, ya que no dejáis conciliar el sueño a los ancianos, decretad que los procesos se hagan por separado, para que el que apoye al contrincante del anciano sea un viejo desdentado, y el que apoye a los jóvenes, un culiancho, un charlatán o el hijo de Clinias [122]. En adelante, los destierros y las multas, si alguien es procesado, los deben solicitar el anciano para el anciano y el joven para el joven.

DICEÓPOLIS [Esc. dial. 719-835 (3 ia)

(Saliendo con cuatro postes y tres enormes correas) Éstos son los mojones de mi mercado. Aquí les está permitido comerciar a todos los peloponesios, megarenses y beocios, a condición de que me vendan a mí y no a Lámaco. Como ediles del mercado instituyo a quienes les ha correspondido el cargo en el sorteo, a estas tres correas procedentes de los ... Desolladeros [123]. Que aquí no entre sicofanta, ni otro alguno del género 'fantasioso' [124]. *(Dirigiéndose a su casa)* Pero voy a buscar la estela a cuyos términos ajusté la tregua, para ponerla a la vista de todos en el ágora *(entra)*.

---

[121] Melesias, padre de Tucídides, fue un famoso entrenador de luchadores y sus hijos se contaron entre los mejores de su época. Evatlo quizá es el mismo personaje que, según ARISTÓTELES (fr. 67), acusó de impiedad a Protágoras.

[122] Alcibíades.

[123] En *himántes ek Leprôn* (v. 724) hay un juego de palabras no muy bien explicado. Probablemente había en el Ática una localidad llamada *Lepreîs* cuyo genitivo de plural hubiera sido *Lepréōn.* Al emplear la forma contracta, se asocia el nombre con el adjetivo *leprós, -á, -ón* ('áspero', 'rugoso', 'escamoso') y con el verbo *lépō* ('quitar la corteza', 'desollar').

[124] En *Phasianós*, v. 726 (lit. 'de la ribera del Fasis') hay un juego etimológico con *phásis* ('denuncia','delación'). Hemos traducido 'fanta-sioso', que hace juego con 'sico-fanta'.

MEGARENSE

Megarense *(Entrando con un saco y dos niñas)* ¡Salud!, mercado de Atenas amigo dos megarenses. Tiña tanta saudade de ti, ¡por o deus da amistade! [125], como da miña mai. ¡Ea!, pobriñas rapazas de un cuitado pai, tiradvos á torta, si lla encontrades por alguna parte. Oídme agora, préstenme atención as vosas ... barriguiñas [126]. E logo, ¿qué queredes: ser vendidas o morrer de fame?

MUCHACHAS

Ser vendidas, ser vendidas.

MEGARENSE

Eu mesmo, dígolo tamén. E ¿quén vai ser tan necio para comprarvos, si sodes una verdadeira ruina? Mais teño un amaño megarense: vos disfrazaréi de chonas [127] y diréi que eso traigo *(abriendo el saco)*. Poñeos istas pezuñas de porco y cuidad de pracer fillas de una boa porca. Pois, ¡por Hermas! [128], si volvedes a casa sin vender, vades a comprobar lo que es arreventar de fame *(metiendo la mano en el saco)*. Poñeos tamén istos hocicos y meteos dispoís aquí n' iste saco. Y agora toca a gruñir y a facer 'coi' y lanzar os berridos dos lechones mistéricos [129].

---

[125] El de 'guardián de la amistad' *(phílios)* era uno de los epítetos de Zeus.

[126] En el v. 733 hay un *aprosdókēton,* al substituirse el esperado *tòn noûn* por *tḕn gastéra* en el conocido giro 'prestar atención'.

[127] Toda la gracia de esta escena reside en el doble sentido del término *choîros* ('lechón' y también *pudendum muliebre*). No es convincente el esfuerzo de L. RADERMACHER, «*Choîros* 'Mädchen'», *RhM* 89 (1940), 236-238, por demostrar que dicha palabra significaba simplemente 'muchacha', como en otras ocasiones πῶλος, δάμαλις, μόσχος.

[128] El Megarense invoca a Hermes, que era la divinidad protectora de las actividades comerciales.

[129] En los misterios de Eleusis las lustraciones se hacían con sangre de lechón.

Eu gritaréi, como o pregoneiro: «Diceópolis», pra ver do se encontra. *(A gritos)* Diceópolis, ¿e que queres mercar unos chones?

DICEÓPOLIS

(Saliendo a la puerta) ¿Qué? ¿Un megarense?

MEGARENSE

Viñemos ao mercado.

DICEÓPOLIS

¿Cómo andáis?

MEGARENSE

Consumímosnos [130] sempre xunto ao fogo.

DICEÓPOLIS

¡Por Zeus! eso sí que es agradable, sobre todo cuando se tiene una flauta. Y ¿qué otra cosa hacéis ahora los megarenses?

MEGARENSE

O que se pode. Cando eu salí de alí e metí pernas ao camiño, os conselleiros coidábanse pra ben da cidade de que morréramos canto antes e peor.

DICEÓPOLIS

Así saldréis pronto de dificultades.

MEGARENSE

¡Cómo non!

[130] El Megarense dice *diapeinâmes* 'estamos siempre con hambre' y Diceópolis entiende *diapínomen* 'estamos siempre bebiendo'. Mediante el verbo 'consumir' hemos tratado de conservar el equívoco.

DICEÓPOLIS

¿Y qué más hay por Mégara? ¿A cuánto se vende el trigo?

MEGARENSE

Aprecio ten entre nos, tantísimo como os dioses.

DICEÓPOLIS

Entonces, ¿traes sal?

MEGARENSE

E logo, ¿non sodes vos os amos de ela?[131].

DICEÓPOLIS

¿Tampoco ajos?

MEGARENSE

¡Qué allos! Si vos, cantas veces nos invadís, tantas outras arrancades, como ratos de campo, os dentes de allo.

DICEÓPOLIS

(Señalando el saco) ¿Qué traes entonces?

MEGARENSE

Eu traigo lechonas místicas.

DICEÓPOLIS

Bien dicho. Enséñalas.

MEGARENSE

Fermosas a fe que son *(Se-*

---

[131] Los atenienses habían ocupado en el 427 (TUC., III 51; IV 69) la isla de Minoa e impedían la exportación de sal a los megarenses.

ñalando el saco). Sopésalo, si queres, pois gordas y fermosas sí que están.

DICEÓPOLIS

(Introduciendo la mano) Esto, ¿qué cosa es?

MEGARENSE

Una chona, ¡por Zeus!

DICEÓPOLIS

¿Qué dices tú? ¿De dónde es esta chona?

MEGARENSE

De Mégara. ¿E que non e una chona ista?

DICEÓPOLIS

No me lo parece a mí.

MEGARENSE

¿Non e pra indignarse? *(A los espectadores)* Mirade a desconfianza de íste. Dice que non e una chona ísta. *(A Diceópolis)* Veña, si queres, aposta comigo un puñado de sal con tomillo[132], si non e ista una ... cona según a ley dos gregos *(abre el saco y aparece una de las muchachas).*

DICEÓPOLIS

Lo es, pero de género humano.

MEGARENSE

Pois claro, ¡por Diocles[133]!

---

[132] Por θυμιτιδᾶν ἁλῶν (v. 772) ha de entenderse sal mezclada con tomillo.

[133] Héroe megarense en cuyo honor se celebraban las Diocleas.

E miña. ¿E de quén pensas ti que vai ser? ¿E que queres oírla berrar?

DICEÓPOLIS

Yo sí, ¡por los dioses!

MEGARENSE

Berra enseguidiña, chonina. ¿Non queres? ¿Ficas callada, mais que desgraciada? Tórnote, ¡por Hermas!, a levar outra vez a casa.

MUCHACHA

Coi, coi.

MEGARENSE

¿Non e ista una chona?

DICEÓPOLIS

Ahora sí parece chona.

MEGARENSE

E, crecida, se fará cona [134]. En cinco años, entérate ben, se parecerá á sua mai.

DICEÓPOLIS

Pero a ésta no se la puede sacrificar.

MEGARENSE

E logo, ¿Cómo non vai ser sacrificable?

---

[134] Por razones de coherencia con lo que dice Diceópolis más abajo, en su empeño de demostrar que la muchacha no es χοῖρος *stricto sensu*, creemos que el v. 782 corresponde en su totalidad al Megarense, cf. L. GIL, «Note agli Acarnesi di Aristofane», *MCr* 18 (1983), 82.

DICEÓPOLIS

No tiene rabo[135].

MEGARENSE

Porque e noviña. Mais, en facéndose porca, ha de ter-lo grande, macizo e bermello. *(Sacando la otra muchacha)* Si la queres pra cebar, ísta se te fará una boa chona.

DICEÓPOLIS

¡Qué aire de familia tiene la cona de ésta con la otra!

MEGARENSE

E que e filla da mesma mai e do mesmo pai. En canto engorde y lle salga o pelo, ha de ser a chona mais fermosa pra sacrificar a Afrodita.

DICEÓPOLIS

A Afrodita no se le sacrifican chones[136].

MEGARENSE

¿Que non se lle sacrifican cho ... nes a Afrodita? ¡Si e a única divinidade a que se lle sacrifican! E a carne d' istos cho ... nes está riquísima, cando ten metido dentro o espeto.

DICEÓPOLIS

¿Pueden ya comer sin su madre?

MEGARENSE

¡Por Poteidán!, e tamén sin o pai.

---

[135] Los animales de los sacrificios no debían tener ningún defecto físico. Pero aquí *kérkos* 'cola' se entiende como *penis*. El verbo *échei* 'tiene' adquiere el significado de 'no da cabida'.

[136] Por haberle matado a Adonis un jabalí, según apunta un escolio. No obstante, este tabú no era general.

DICEÓPOLIS

(Señalando una) Y ¿qué es lo que mejor come?

MEGARENSE

Todo canto lle deres. Pregúntalle ti mesmo.

DICEÓPOLIS

Chona, chona.

MUCHACHA I

Coi, coi.

DICEÓPOLIS

¿Comerías nabos? [137].

MUCHACHA I

Coi, coi, coi.

DICEÓPOLIS

¿Y qué dices de las brevas de Fíbalis?

MUCHACHA I

Coi, coi

DICEÓPOLIS

Luego, ¿qué? ¿Las comerías?

---

[137] El texto dice *erébinthos* 'vaina de garbanzo', que como más abajo la *ischás* 'higo seco' (que vertemos por 'breva'), eran designaciones populares del miembro viril. Para el verso 803 P. LAUCIANI, «Aristofane, *Acarnesi* 803» *QUCC* n. s. 26 (1987), 49-53, propone leer τί δέ; σῦκα τρώγοις αὐτὸς ἄν – κοΐ κοΐ. Diceópolis se dirigiría a sí mismo, señalando con un gesto obsceno su φαλλός, habida cuenta de que σῦκον designaba el *pudendum muliebre*. La traducción sería: «Y tú ¿qué? ¿Comerías higas?». Y la muchacha se anticiparía a responder con el gruñido del χοῖρος.

MUCHACHAS

Coi, coi, coi.

DICEÓPOLIS

¡Qué fuerte habéis gruñido a eso de las brevas! Que alguien traiga de dentro algunas para las choninas. *(Echándoles unas pocas)* ¿Las comerán? ¡Huy! ¡Qué ruido meten al masticarlas! ¡Heracles santísimo! [138] ¿De dónde son las chonas? Parecen de Traga ... sas [139].

MEGARENSE

(Aparte) Mais non tragáronse todas as brevas. Que eu collín una de elas, ísta.

DICEÓPOLIS

¡Voto a Zeus! ¡Qué lindo par de animales! ¿Por cuánto te compro las choninas? Di.

MEGARENSE

Ista de aquí por una ristra de allos. A outra, si queres, por sólo un quénice [140] de sal.

DICEÓPOLIS

Te las compraré. Espera aquí *(entra en su casa)*.

MEGARENSE

Eso faréi, ¡Hermas comer-

[138] La exclamación es provocada por la glotonería proverbial del personaje.

[139] Juego etimológico de palabras que en castellano puede reproducirse bien: *Tragasái*, localidad de la Tróade, se asocia al *katétragon* del verso siguiente por su similitud fonética.

[140] El *choînix*, medida de líquidos y de áridos, equivalía a poco más de un litro.

ciante! ¡Inda pudera vender asín á miña muller e á miña mesma mai!

SICOFANTA

(Acercándose) Buen hombre, ¿de dónde eres?

MEGARENSE

De Mégara. Sou vendedor de chones.

SICOFANTA

Pues bien voy a declarar estos chones como enemigos y a ti también.

MEGARENSE

¡Velay! Chegóu outra vez aquelo de do nace o principio de nosas desgracias.

SICOFANTA

Lágrimas te va a costar ejercer de megarense. Suelta de una vez el saco.

MEGARENSE

Diceópolis, Diceópolis, decláranme.

DICEÓPOLIS

(Saliendo precipitadamente) ¿Quién? ¿Qulén es el que te declara? *(Empuñando las correas)* Ediles, ¿no vais a poner en la puerta a los sicofantas? ¿Dónde aprendiste a 'aclarar' sin mecha? [141]

[141] En todo el pasaje se juega con el doble sentido de *pháinein* ('dejar en claro', pero también 'denunciar').

SICOFANTA

¿No voy a declarar a los enemigos?

DICEÓPOLIS

Con lágrimas, si no te vas corriendo a sicofantear a otra parte *(el sicofanta huye).*

MEGARENSE

¡Qué desgracia e ísta en Atenas.

DICEÓPOLIS

Tranquilo, megarense. El precio por el que vendiste las choninas, los ajos y la sal, aquí los tienes. Tómalo y que lo pases muy bien.

MEGARENSE

Non úsase eso na nosa terra.

DICEÓPOLIS

¿Fue una impertinencia? Que caiga sobre mi cabeza [142].

MEGARENSE

Choninas, tratade sin o voso pai de untar a torta con sal [143], si e que vos la dan *(Sale. Diceópolis entra en su casa con las muchachas).*

---

[142] Cf. el aparato crítico.

[143] La expresión παίειν ἐφ' ἁλὶ τὴν μᾶδδαν (lit. 'golpear la masa sobre sal', v. 835) puede tener un doble sentido, que se nos escapa. El inmediato parece ser el de comer pan con sal a falta de otro alimento. J. HENDERSON, «A note on Aristophanes' *Acharnians* 834-35», *CP* 68 (1973), 289-290, estima que παίειν puede tener un sentido obsceno como el inglés *bang*, designando el movimiento violento del acto sexual (cf. *Paz* 873, 897; *Lis.* 852); *mâddan* referirse al *cunnus*, y ἐφ' ἁλί, debidamente enfatizado y acompañado de un gesto obsceno, evocar el *phallós*. El doble sentido captado por el auditorio sería el de 'golpear el *cunnus* contra el *phallós*'.

CORO [Cto. 835-59 (sist. ia + cláus.)

Tiene buena suerte el individuo.
¿No oíste cómo progresa la trama de su plan?
Recogerá fruto el tío, sentado en el mercado.
Y si entra algún Ctesias[144] *u otro sicofanta,*
le va a doler, cuando tome asiento[145].

Nadie te dará un disgusto
engañándote en la compra de alimentos
ni Prepis[146] *se limpiará en ti*
su culo amplificado,
ni chocarás con Cleónimo[147].
Con el manto bien pulcro te pasearás
y no tropezará contigo Hipérbolo[148]
para infectarte de pleitos.

Ni se topará contigo en el mercado,
ni se acercará a ti Cratino[149],
que se anda siempre paseando,

---

[144] Puede referirse a un personaje real (p. ej., un sicofanta), o ser un nombre parlante ('un aprovechón').

[145] Evidentemente, por haber sido golpeado allí donde la espalda pierde su honesto nombre.

[146] Personaje desconocido. Lo estimamos también un nombre parlante ('un distinguido').

[147] El mismo personaje que aparece en el v. 88.

[148] El conocido demagogo, mencionado en todas las piezas de Aristófanes.

[149] No parece que sea el poeta cómico, a la sazón un anciano de avanzada edad, sino un mal músico. El corte de pelo a navaja *(mía máchaira)* y no a tijera *(diplê máchaira)* era el llamado *kêpos*. Demasiado complicada la interpretación de H. ERBSE, «Zu Aristophanes», *Eranos* 52 (1954), 83, quien en el giro κῆπος κεκαρμένος (sustituido por μοιχὸν κεκαρμένος) ve una referencia al conocido castigo de los adúlteros y estima que hay aquí una alusión a la calvicie del personaje.

con corte de pelo a navaja,
al estilo adúltero, ese canallesco
Artemón[150]*, tan traído y llevado,*
tan precipitado en la música,
con el mal olor a sobaquina
de su padre el de Tragasas[151].

Tampoco en tu mercado se burlarán de ti
el bribonazo de Pausón[152]*, ni Lisístrato*[153]
el oprobio de los colargenses,
el purpurado de vicios,
hambriento siempre y tiritando
más de treinta días cada mes.

BEOCIO [Esc. dial. 860-928 (3 ia)

(Apareciendo con un esclavo y un grupo de flautistas) ¡Testimoni Heracles! se m' ha fet un mal callo a l' espalla *(deposita en tierra el saco que lleva, se frota el cuello y se dirige a su esclavo).* Ismenias, pon tú con cuidadu el poleo a terra. *(A los flautistas)* Y vosaltres, tots els flautistes que me haveu seguit desde Tebas, aneu a bufar amb vostres instruments n' el cul d' un can. *(Se apartan tocando con fuerza sus flautas).*

---

[150] La expresión ὁ περιπόνηρος Ἀρτεμών es una deformación del dicho proverbial περιφόρητος Ἀρτεμών. Hubo dos personajes de este nombre: el atacado por Anacreonte (frs. 16, 54, 4 D.) por sus costumbres licenciosas y el ingeniero militar de Pericles en la guerra de Samos, el cual, por ser cojo, tenía que ser llevado de un lado para otro (περιφόρητος) en litera.

[151] A diferencia del juego de palabras del v. 808, *Tragasái* evoca aquí el macho cabrío *(tragos)* por el mal olor de este animal.

[152] Pausón era un pintor, que aparece también en *Tesm.* 949 y *Plut.* 602.

[153] Lisístrato, del demo de Colarges (el de Tucídides), era un muerto de hambre, célebre por su lengua viperina. Es mencionado en *Cab.* 1267 y en *Avisp.* 787, 1302.

DICEÓPOLIS

(Saliendo furioso) ¡Parad! ¡Al cuerno! ¿No se apartarán estas avispas de mi puerta? ¿De dónde vinieron a posarse en ella estos malditos soplaflautas[154] de la ralea de Queris? [155]. *(Los músicos se van).*

BEOCIO

¡Per Yolau!, m' has fet un favor [156], forasté, pues venen bufant rere meu desde Tebas y han tirat per terra les flors del poleo. ¡Apa!, si vols, compra algo de lo que porto, dels volatils o deis quadrivolatils [157].

DICEÓPOLIS

¡Salud!, beocín, zampachuscos [158]. ¿Qué traes?

BEOCIO

Simplement, cuantes coses bones tenim els beocis, orégano, poleo, esteras de junco, mechas de candil, patos silvestres, arrendajos, francolines, pollas de agua, gallinetas, somormujos.

---

[154] El hápax cómico *bombáuloi* (literalmente 'zumbaflautas' v. 865) se ha creado sobre el nombre de la flauta *(aulós)* y *bombyliós* 'insecto zumbador'.

[155] El poetastro aludido en el v. 16.

[156] Aceptamos la lección ἐπεχαρίττω γ' (v. 867), como Sommerstein.

[157] La formación τετραπτερυλλίδων (v. 871) es un típico *aprosdókēton* aristofánico. En cuanto a ὀρταλίχων, si en ático designaba cualquier polluelo, en beocio, según el escoliasta, significaba 'gallo'. El escoliasta sugiere también que por la primera palabra ha de entenderse 'saltamontes'.

[158] Un escolio al v. 872 informa que el *kóllix* era una especie de 'pan redondo' y ATENEO (III 78) que era lo mismo que el pan llamado *kóllabos*.

DICEÓPOLIS

Como granizada de pájaros [159] llegaste a la plaza.

BEOCIO

Y porto també ocas, liebres, zorras, topos, erizos, gatos, tablillas de escribir, garduñas, nutrias, anguilas del Copais [160].

DICEÓPOLIS

¡Oh! portador de la más sabrosa tajada para los hombres, permíteme saludar, si traes, a las anguilas.

---

[159] Sobre la expresión ἄνεμοι ὀρνιθίαι, vientos del Norte, predominantes en primavera cuando llegan las aves, Aristófanes crea la de χειμὼν ὀρνιθίας 'tempestad', 'granizada de pájaros'.

[160] En esta enumeración se entremezclan animales de reconocido valor gastronómico con otros que sólo en épocas de hambre se usan de alimento. Hay algunas dificultades: πικτίδας (v. 879) no se refiere a ningún animal conocido, sino que es lo mismo que πυκτίδας 'tablillas de escribir'. Su aparición se justifica por hacer rima con ἰκτίδας,'garduñas', cf. los buenos argumentos con que defiende esta lección C. MORENILLA TALENS, «Aprosdoketon oder Hapax? Aristophanes, *Ach.* 879», *Glotta* 54 (1986), 216-221. Sorprendentemente, O. HANSEN, «A note on πικτίδας πυκτίδας of Aristophanes' *Ach.* 879», *Philologus* 134 (1990), 158-159, defiende la variante *piktidas,* que sería un extranjerismo procedente del armenio o del georgiano con el significado de 'pino'. Como por ESTACIO, *Tebaida* IV 426-427, se conoce que cerca de Tebas había un pinar, Hansen postula que sus retoños fueron importados del Cáucaso y que el beocio traería madera procedente de los mismos al mercado (!). Los ἐνύδρως (v. 880) probablemente no son 'nutrias', sino 'culebras de agua' que anticipan, como vianda de dudosa calidad, las excelentes anguilas que cierran en clímax la enumeración. Igualmente, junto a las viandas y condimentos, aparecen en la lista anterior los *psiáthōs* 'esteras de junco' y las θρυαλλίδας 'mechas de candil'. El propio coro reconoce (v. 975) que Diceópolis, gracias a su tregua particular, ha podido agenciarse mercancías 'útiles para la casa' al propio tiempo que víveres.

BEOCIO

(Abriendo una cesta) Pubilla de las cincuenta noias Copaides [161] surt aquí y dónali gust al forasté.

DICEÓPOLIS

¡Oh! tú, tan querida y tanto tiempo anhelada, llegaste añorada por los coros 'trigédicos' y amada por Mórico [162]. Criados, sacadme fuera la hornilla y el soplillo *(Los sacan con sus hijos)*. Contemplad, muchachos, a la excelente anguila que a duras penas ha regresado tras dejarse echar en falta cinco años. Saludadla, hijos, que yo os procuraré carbón en honor de esta extranjera. Anda, sácala [163]. ¡Que ni al morir esté separado de ti [164] ... bien cocidita con acelgas.

BEOCIO

¿Y cómo se me fará efectiu el preu de aquesta?

DICEÓPOLIS

Ésta me la vas a dar como arbitrio de mercado. ¡Ea!, si vendes algo de lo demás, dilo.

---

[161] Parodia de la Ὅπλων κρίσις de Esquilo, en la que las cincuenta hijas de Nereo, con Tetis, la mayor, como corifeo, tomaban parte en la adjudicación de las armas de Aquiles.

[162] Personaje célebre por su glotonería.

[163] Preferimos la lección ἔκφερ᾽ αὐτήν 'sácala' a ἔσφερ᾽ αὐτήν. Diceópolis contempla con los suyos absorto la anguila que está todavía en la cesta, y en el momento en que el beocio le obedece, se la quita rápidamente de sus manos. E. K. BORTHWICK, «Three Notes on the 'Acharnians'», *Mnem.*, Ser. IV, 20 (1967), 412, dado el contexto, entiende ἔκφερ᾽ el sentido de 'sacar un cadáver' para el sepelio. Una vez que Diceópolis la coge, se haría una parodia de procesión fúnebre, llevando la anguila al brasero.

[164] Parodia de la *Alcestis* euripidea (v. 367). Palabras de Admeto a su esposa, que va a sacrificar la vida por él.

BEOCIO

Por mi part, tot aquesto.

DICEÓPOLIS

Anda, di por cuánto. ¿O te piensas llevar de aquí otra carga para allá?

BEOCIO

De lo que hi ha en Atenas y en Beocia no.

DICEÓPOLIS

Boquerones del Falero, entonces, comprarás para llevarte, o cacharros de cerámica.

BEOCIO

¿Boquerons y trastes de cerámica? De aquesto hay allí. Compraré lo que nosaltres no tenim, y aquí hi ha cantitat.

DICEÓPOLIS

Entonces ya lo sé. Llévate a un sicofanta. Puedes empaquetarlo como si fuera un cacharro de barro.

BEOCIO

¡Per els dos deus! [165], faría un negoci y redó emportándolo como una mona plena de mala sang *(entra un sicofanta).*

DICEÓPOLIS

Ya está. Por ahí viene Nicarco a delatarnos.

---

[165] Las exclamaciones del beocio sirven para su caracterización nacional. Así, jura por la pareja de Heracles y Yolao, típicamente tebana, arriba; aquí por τὼ θιώ ha de entenderse a Anfión y Zeto, hijos gemelos de Zeus y Antíope y fundadores de Tebas. La misma exclamación en boca de un espartano aludiría a Cástor y Pólux, y en la de un ateniense, a Deméter y Core.

BEOCIO

Un chic chiquet es aqueste.

DICEÓPOLIS

Pero todo maldad.

NICARCO

Estos fardos de aquí, ¿de quien son?

BEOCIO

De aqueste de aquí, meus, de Tebas, testimoni Deus [166].

NICARCO

Pues este otro de aquí los declara enemigos.

BEOCIO

¿Qué mal te han fet aquestos passarells para declararles guerra y combat?

NICARCO

Y a ti también te voy a denunciar además de ellos.

BEOCIO

¿En qué te he faltat?

NICARCO

Te lo explicaré «en atención a los circunstantes» [167]. *(Cogiendo una mecha)* Importas de territorio enemigo mechas de candil.

---

[166] Por su semejanza con el catalán dejamos la forma beocia Δεύς (Zeus). Como sabemos por PLAT. *Fed.* 62A, la exclamación ἴττω (= ἴστω) Δεύς era típicamente beocia.

[167] Parodia de un lugar común oratorio: cf. DEMÓSTENES, *Sobre la corona,* 249; *Contra Conón,* 55.

DICEÓPOLIS

¿Entonces es verdad que 'aclaras' por una mecha de candil?[168]

NICARCO

Sí, porque podría prender fuego al arsenal.

DICEÓPOLIS

¿Al arsenal, una mecha de candil?

NICARCO

Así lo creo.

DICEÓPOLIS

¿Cómo?

NICARCO

Si el beocio la pone en una típula[169] y la enciende, la podría enviar a través de un regato al arsenal, si espera a que sople recio el cierzo, y sólo con que alcanzara el fuego a alguna de las naves, al instante quedarían todas envueltas en llamas.

DICEÓPOLIS

¡Grandísimo desgraciado! ¿Iban a quedar envueltas en llamas por una típula y una mecha?

NICARCO

Doy fe de ello.

---

[168] Ironía basada en el doble sentido de φαίνειν.

[169] En el v. 920 *típhē* (= *sîlphē*) es nombre de insecto ('típula'). Pero probablemente designó también un tipo de embarcación que pudiera usarse como brulote, como las que emplearon los siracusanos contra la escuadra ateniense (cf. TUCÍDIDES, VII 53, 4).

DICEÓPOLIS

(Al beocio). Ciérrale la boca. *(Al esclavo)* Dame paja de embalar para que se lo entregue empaquetado como cerámica y no se rompa al llevarlo *(Le amordazan y envuelven en paja).*

Str. 929-939 (sist. ia)] CORIFEO [Esc. lir. 929-951

Empaquétale bien, buen hombre,
la mercancía al extranjero.
para que no la rompa al llevarla.

DICEÓPOLIS

Eso corre de mi cuenta, puesto que,
como si fuera a cascarse con el fuego,
cruje sin parar y de forma, además,
aborrecida por los dioses.

CORIFEO

¿Qué uso hará de él?

DICEÓPOLIS

Le será un recipiente útil para todo
cratera de males, mortero de pleitos,
candelabro para 'aclarar' incursos
en rendición de cuentas, y copa ...
para revolver los asuntos [170].

[170] El *triptḗr* era la vasija que recogía el líquido procedente de la trituración de las aceitunas o las uvas. El genitivo *dikôn* en vez de *eláōn* es un *aprosdókēton.* Con *kýlix* y *enkykâsthai* se esperaría *pharmákōn* 'medicinas' y no πράγματα. Detrás de κύλιξ falta una secuencia yámbica que completaría el dímetro. A efectos de traducción optamos por la lección de AΓ (τὰ πράγματα), que evidentemente es una corrección del καὶ πράγματα que ofrece R para dar algún sentido.

CORIFEO [AStr. 940-951

Pero, ¿cómo se podría estar confiado
usando en casa cacharro semejante,
que siempre está crujiendo tanto?

DICEÓPOLIS

Es sólido, buen hombre, de modo que
jamás se rompería, ni aunque
se le colgara de los pies cabeza abajo.

CORIFEO

(Al beocio) *Ya lo tienes bien empaquetado.*

BEOCIO

Ya recullo la ganancia.

CORIFEO

Excelente extranjero, recójela
sin dejar nada. Agarra a éste
y aplícalo a lo que quieras,
pues te llevas un sicofanta para todo[171].

DICEÓPOLIS [Esc. dial. 952-970 (3 ia)

Trabajo me costó empaquetar a este maldito. Beocio, agarra y levanta el cacharro.

BEOCIO

Isménico, ven y abaixa la espalla *(le carga al sicofanta).*

DICEÓPOLIS

Procura transportarlo con cuidado. De todas formas no te vas a llevar nada bueno, pero, aun así, llévatelo. Si sacas algún pro-

171 El texto ofrece dificultades de interpretación.

vecho cargando con ese bulto, serás afortunado, al menos en lo que respecta a los sicofantas. *(Mientras el beocio se marcha sale un criado de casa de Lámaco).*

CRIADO DE LÁMACO

¡Diceópolis!

DICEÓPOLIS

¿Quién es? ¿Por qué me llamas a gritos?

CRIADO

¿Por qué? Lámaco te pide que le des por esta dracma para la fiesta de las Jarras [172] parte de los tordos; y por tres dracmas te pide una anguila del Copais.

DICEÓPOLIS

¿Quién es ese Lámaco que quiere la anguila?

CRIADO

El terrible, el invulnerable, el que blande la Gorgona y «agita tres penachos que proyectan larga sombra» [173].

---

[172] El segundo día de las Antesterias, fiestas en honor de Dioniso Leneo, era llamado 'Jarras' *(Chóes)* y consistía en un concurso de bebedores. Tenía lugar el 12 del mes de Antesterion y los participantes debían llevar consigo sus provisiones.

[173] Lámaco es descrito con epítetos homéricos (ταλαύρινον πολεμιστήν referido a Ares, *Il.* V 289, XX 78, XXII 267) y de ESQUILO (*Siete* 379: τρεῖς κατασκίους λόφους σείει, a propósito de Tideo). El texto del v. 965 debe ser corregido en κραδαίνων τρεῖς κατασκίους λόφους, como indica más abajo (v. 967) la expresión τούς λόφους κραδαινέτω. Hay probablemente una alusión a la pedantería de Lámaco, que dio a su hijo el nombre de Tideo (cf. *IG* II^2, 1556, 30).

DICEÓPOLIS

No se la vendería, ¡voto a Zeus!, ni aunque me diera el escudo. Que agite los penachos sobre una loncha de arenque. Y si alza la voz *(señalando las correas)*, llamaré a los ediles del mercado. Que yo voy a coger para mí solo este fardo y a entrar en casa «bajo las alas de tordos y de mirlos» [174] *(coge el saco y entra).*

CORO [Cto. 971-999 (paeon + 4tro) Str. 971-987]

Viste, viste, ¡oh! ciudad entera,
la sensatez y supersabiduría de este hombre,
y cuántas mercancías, por haber hecho la tregua,
tiene para comerciar: unas útiles para la casa,
otras pintiparadas para comerlas calentitas.
Espontáneamente toda clase de bienes se le agencian.
Ya nunca más daré acogida en casa a Combate,
ni cantará jamás reclinado conmigo el Harmodio [175];
por ser hombre de mal vino, pues cuando iba de jarana
a casas de todo bien provistas mil fechorías perpetraba:
derribaba las mesas, derramaba el vino, peleaba;
y encima, aunque se le insistiera diciendo:
«sigue reclinado y bebe, toma esta copa de amistad»,
echaba todavía más rodrigones al fuego y derramaba,
violentándonos, el vino fuera de las vides [176].
Se ha provisto de alas para irse a comer [177]
y a la vez se muestra muy ufano. Como indicio de su abundancia

[174] La forma dialectal *hypái* (át. *hypó)* y el gen. dórico *kichlân* permiten suponer una parodia de un pasaje lírico.

[175] El célebre escolio (cf. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci* III, pág. 646-647) aludido también en el v. 1099.

[176] A saber, el vino contenido en potencia en las vides que se pierde al ser taladas éstas.

[177] En el texto, *eptérōtai* (v. 988) 'se ha provisto de alas' alusivo a las aves que se lleva Diceópolis a casa.

ha tirado estas plumas delante de su puerta. ¡Oh! Reconciliación,
criada junto con la hermosa Cipris y las Gracias queridas.
¡Qué bello era tu rostro y yo no lo advertía!
¿Cómo podría unirme contigo algún Amor,
cual el del cuadro[178] *que tiene una corona de flores?*
¿Tal vez me estimas demasiado viejo? Pero,
si te agarrara, creo que aún te echaría ... tres cosas:
primero plantaría una larga hilera de cepas recientes;
luego, retoños nuevos de higuera junto a ella,
y en tercer lugar, un vástago de parra[179]*; sí, yo,*
este viejo, y en torno a la finca pondría
a la redonda olivos, para ungirnos
con su producto tú y yo en las lunas nuevas.

1000-1007 (3 ia)] HERALDO [Esc. strr. 1000-1142

Oíd, gentes. Según la costumbre de los antepasados bebed las jarras al toque de trompeta. Y el que la apure primero, recibirá un odre como la barriga de Ctesifonte[180] *(se retira).*

DICEÓPOLIS

(Saliendo de su casa y quedando a la puerta) Chicos, mujeres, ¿no habéis oído? ¿Qué hacéis? ¿No estáis oyendo al heraldo?

---

[178] Según el escoliasta, se trata de un cuadro de Zeuxis del templo de Afrodita en Atenas que representaba a Eros en la figura de un niño coronado de rosas.

[179] En el v. 994, προσβαλεῖν tiene un sentido ambiguo (cf. προσβολή 'abrazo'). En el v. 995, *elásai* es igualmente ambiguo (ἐλαύνειν lo emplea Aristófanes por βινεῖν). En el v. 997, adoptamos la corrección ὄσχον de Bunck ('vástago'). La distinción entre ἀμπελίς (v. 995) y ἡμερίς (v. 997) nos hace pensar que esta última se refiera a una parra y no a una vid 'cultivada', ya que de vides cultivadas en uno y otro caso se trata.

[180] Como premio a quien primero vaciara su jarra se entregaba una corona de hojas y un odre de vino. En el texto ἀσκὸν Κτησιφῶντος 'el odre de Ctesifonte' alude a la abultada barriga de este personaje.

Coced, asad, dad la vuelta, retirad las tajadas de liebre, pronto, trenzad las guirnaldas. Trae los espetones para que ensarte los tordos.

Str. 1007-17] CORO [Cto. (sist. ia)

¡Cómo te envidio, hombre, por tu
buena determinación o, mejor dicho,
por la buena vida que te estás pegando!

DICEÓPOLIS

¡Qué diréis después, cuando
veais asarse los tordos!

CORO

También en esto creo
que tienes razón.

DICEÓPOLIS

(A un esclavo) *Atiza el fuego.*

CORO

¿Oíste cuán cocineril, refinada
y banqueterilmente[181]
se está sirviendo?

(Entra un labrador sucio y harapiento)

1018-1036 (3 ia] LABRADOR

¡Ay! desgraciado de mí.

DICEÓPOLIS

¡Heracles! ¿Quién es éste?

[181] Ensayamos reproducir la rima entre μαγειρικῶς y δειπνητικῶς acuñado ex profeso por Aristófanes (vv. 1015-1016).

LABRADOR

Un hombre desdichado.

DICEÓPOLIS

Entonces, toma tu camino a solas [182].

LABRADOR

Queridísimo amigo, ya que sólo tú tienes treguas, dame una medida de paz, siquiera de cinco años.

DICEÓPOLIS

¿Qué te ocurrió?

LABRADOR

Estoy hecho cisco: perdí mi yunta de bueyes.

DICEÓPOLIS

¿Cómo?

LABRADOR

Se los llevaron de File [183] los beocios.

DICEÓPOLIS

¡Grandísimo desgraciado! ¿Y encima te vistes de blanco? [184].

LABRADOR

Y te lo aseguro, ¡por Zeus!: era la pareja que me mantenía en la abundancia ... de boñigas [185].

---

[182] Expresión formularia, cf. *Nubes* 1263.

[183] File estaba en la frontera de Atenas y Beocia.

[184] El color del luto era el negro.

[185] Se hubiera esperado ἐν πᾶσι ἀγαθοῖς y no ἐν πᾶσι βολιτοῖς (v. 1026).

DICEÓPOLIS

Entonces, ¿qué necesitas ahora?

LABRADOR

Tengo los ojos perdidos de llorar por los dos bueyes. Si tienes alguna consideración a Dércetes [186] el Filasio, úngeme pronto con paz en uno y otro.

DICEÓPOLIS

¡Desgraciado!, no ejerzo de médico público.

LABRADOR

Anda, te lo ruego, a ver si recupero de algún modo mis bueyes.

DICEÓPOLIS

Imposible. Vete a llorar a los ayudantes de Pítalo [187].

LABRADOR

Al menos, échame una gota de paz en este canutillo.

DICEÓPOLIS

Ni una pizquinina. Ve con tus quejas a otra parte.

LABRADOR

¡Ay! desdichado de mí. ¡Qué pena, mis bueyecitos de labor! *(se va).*

---

186 El nombre de Dércetes (cf. *dérkomai),* en uno que ha perdido la vista, es irónico.

187 Uno de los médicos públicos, mencionado también en v. 1222 y *Avisp.* 1432.

CORIFEO [AStr. 1037-1046

Este tío le ha tomado gusto
a las treguas, y no parece
que vaya a compartirlas con nadie.

DICEÓPOLIS

(A un esclavo) *Echa miel en la longaniza.*
Asa las sepias.

CORO

¿Oíste esos gritos?

DICEÓPOLIS

Asad las anguilas.

CORO

Me matarás de hambre , a mí
y a los vecinos, con el humo y las voces
que das diciendo cosas semejantes.

1047-1142 (3 ia)] DICEÓPOLIS

Asad eso de ahí y dejadlo bien doradito *(Entran un padrino y una madrina de boda).*

PADRINO

¡Diceópolis!

DICEÓPOLIS

¿Quién es éste? ¿Quién es?

PADRINO

Te envía un recién casado estas tajadas de carne de la boda.

DICEÓPOLIS

Hizo bien, quienquiera que sea.

PADRINO

Y pide que, agradecido por ellas, le escancies en este esenciero sólo una pizca [188] de paz, para no ir a la guerra y quedarse en casa jodiendo.

DICEÓPOLIS

Aparta, aparta las tajadas y no me las ofrezcas, pues no la escanciaría ni por diez mil dracmas. *(Reparando en la madrina)* Pero ésta, ¿quién es?

PADRINO

La madrina de la novia, y pide decirte de su parte unas palabras a ti solo.

DICEÓPOLIS

(A la mujer llevándose la mano a la oreja) Vamos a ver ¿qué me dices? *(la mujer cuchichea algo)* ¡Qué risa da, ¡dioses!, la petición de la novia! Tanta insistencia para pedirme que se quede a mear en casa la picha del marido [189]. ¡Ea! trae acá las treguas, para que le dé sólo a ella, porque es mujer y no es culpable de la guerra. *(Un esclavo saca un odre)* Ven acá, mujer, y sostén por debajo aquí el pote de los ungüentos ¿Sabes cómo se hace? Explícaselo a la novia: cuando recluten a los soldados, que unte de noche con esto *(vierte un poco de vino)* el pijo del marido *(la mujer se va. Al esclavo)* Retira las treguas. Trae el cacillo del vino, que voy a escanciarlo para la fiesta de las Jarras [190] *(entra un mensajero).*

---

[188] El texto dice un 'cíato' (κύαθον), v. 1053, la 1/24 parte del χοῖνιξ (unos 45 cm^3). Cf. v. 814.

[189] El οἰκουρῇ del v. 1060 (lit. 'se quede en casa') se prestaba a una asociación con οἴκοι y οὐρεῖν, dada su referencia a πέος.

[190] Quizá debe leerse aquí εἰς τοὺς χόας 'en las jarras' y no εἰς τοὺς Χόας 'para la fiesta de las Jarras'.

CORIFEO

¡Tate! aquí se acerca uno, deprisa y con el ceño fruncido, como si viniera a dar una terrible noticia.

MENSAJERO I

¡Ay! fatigas y combates y Lámacos *(llama a la puerta de Lámaco)*.

LÁMACO

(Saliendo) ¿Quién resuena cabe estas mansiones de broncíneo ornato[191]?

MENSAJERO I

Los generales te ordenan ponerte hoy en camino rápidamente con tus batallones y tus airones, y vigilar después los pasos fronterizos aguantando la nevada. Alguien les ha anunciado que en la fiesta de las Jarras y las Ollas harán una incursión unos bandidos beocios.

LÁMACO

¡Ay! generales más numerosos que valerosos. ¿No es indignante que ni siquiera se me deje celebrar la fiesta?

DICEÓPOLIS

¡Ay! cuerpo expedicionario de la guerra Lamacomáquica.

LÁMACO

¡Qué desgracia la mía! ¿Te ríes ya de mí?

[191] En el texto χαλκοφάλαρα (v. 107). Por φάλαρον se entendía una placa de metal convexa. Puede referirse a las paredes interiores de la casa en las que hubiera escudos colgados.

DICEÓPOLIS

¿Quieres luchar con un Geriones de cuádruple [192] penacho?

LÁMACO

¡Ay! ¡Qué noticia me trajo el heraldo! *(Entra el segundo mensajero).*

DICEÓPOLIS

¡Ay! Y a mí ¿qué noticia se me trae tan corriendo?

MENSAJERO II

¡Diceópolis!

DICEÓPOLIS

¿Qué hay?

MENSAJERO II

Ve enseguida al banquete con la cesta y la jarra. Te manda a buscar el sacerdote de Dioniso. Date prisa. Hace rato que lo retrasas. Todo lo demás está ya preparado, lechos, mesas, almohadones, manteles, coronas, perfume, aperitivos –también están las putas–, pasteles, tortas, panes de sésamo, tartas de miel, bailarinas –lo más querido de Harmodio [193]– hermosas. Conque apresúrate lo más rápido[194] que puedas.

---

192 Geriones, cuyo ganado robó Heracles en su décimo trabajo, tenía tres cabezas según HESÍODO (*Teog.* 287).

193 Texto dificultoso. Probablemente hay un juego de palabras con el conocido *skólion* (mencionado en el v. 980) que comenzaba φίλταθ' Ἁρμόδι', οὔ τι πω τέθνηκας. Al unirse la negación al nombre propio, la palabra anterior pasaba a entenderse como neutro plural. El Harmodio aquí mencionado, de aficiones heterosexuales muy distintas al de la tradición, probablemente es, como sugiere Sommerstein, Harmodio de Afidna, un contemporáneo de Aristófanes, de la misma familia del tiranicida. Sobre el empleo de la exclamación Ὦ φίλτατ', cf. D. B. GREGOR, «Ὦ φίλτατ'», *CR* n.s. 7 (1957), 14-15.

194 Evocación cómica del refrán *speûde bradéōs* 'apresúrate despacio'.

LÁMACO

¡Desdichado de mí[195]!

DICEÓPOLIS

Claro *(señalando el escudo)* ¡Te hiciste pintar encima esa Gorgona[196] tan grande! *(A un esclavo)* Cierra la puerta y que alguien coloque la comida en la cesta.

LÁMACO

Chico, chico, sácame afuera el macuto.

DICEÓPOLIS

Chico, chico, sácame afuera la cesta.

LÁMACO

Trae sal con tomillo y cebollas, chico.

DICEÓPOLIS

Y a mí unas lonchas de pescado: aborrezco las cebollas.

LÁMACO

Chico, trae acá una hoja de higuera con algo de conserva rancia.

DICEÓPOLIS

Y a mí una hoja de higuera con un trozo de manteca. Guisaré allí.

---

[195] Sommerstein, basándose en que καὶ γάρ es una réplica elíptica a algo dicho anteriormente ('claro, porque'), acepta la sugerencia de D. S. ROBERTSON de que hay una laguna en el texto. A la exclamación κακοδαίμων ἐγώ de Lámaco (v. 1094) seguiría algo así como <ὡς μεγάλα περιβάλλει με δυστυχήματα> («Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *CQ* 28[1978], 384-385).

[196] La Gorgona estaría pintada o grabada en la superficie del escudo.

LÁMACO

Trae acá las dos plumas del casco.

DICEÓPOLIS

Y a mí sácame las torcaces y los tordos.

LÁMACO

¡Qué hermosa y blanca, la pluma de avestruz!

DICEÓPOLIS

¡Qué hermosa y dorada, la carne de la torcaz!

LÁMACO

¡Hombre! deja de reírte de mis armas.

DICEÓPOLIS

¡Hombre! ¿Quieres dejar de mirar a los tordos?

LÁMACO

Saca el estuche de los tres penachos.

DICEÓPOLIS

Y a mí dame una fuente de tajadas de liebre.

LÁMACO

¿Se habrá comido la polilla los penachos?

DICEÓPOLIS

¡Vaya! ¿Me comeré el estofado de liebre antes del banquete?

LÁMACO

Buen hombre, ¿quieres hacerme el favor de no dirigirte a mí?

DICEÓPOLIS

No va contigo la cosa. El chico y yo llevamos un rato discu-

tiendo. *(Al esclavo)* ¿Quieres apostar y dejar decidir a Lámaco qué sabe mejor, los saltamontes o los tordos?

LÁMACO

¡Ay! ¡Cómo te cachondeas!

DICEÓPOLIS

(Al esclavo) Prefiere con mucho los saltamontes [197]...

LÁMACO

Chico, chico, descuelga la lanza y sácala aquí.

DICEÓPOLIS

Chico, chico, saca del fuego la longaniza y tráela acá *(les traen una lanza enfundada y una longaniza ensartada en un pincho).*

LÁMACO

¡Ea!, voy a quitar la funda de la lanza. Ten, sujeta, chico *(le tiende un extremo).*

DICEÓPOLIS

(Señalando el pincho) Y tú, chico, sujeta esto.

LÁMACO

Trae los soportes del escudo, chico.

DICEÓPOLIS

Saca también los ... *(golpeándose el vientre)* chuscos del mío.

---

[197] En *akrídas krínei* (v. 1117) hay un falso juego etimológico irreproducible (algo así como 'juzga acríticamente los saltamontes'). Sobre las dificultades de ordenación que presentan los vv. 1103-17, cf. A. H. SOMMERSTEIN, «Aristoph., *Ach.* 1103-17», *MCr* 25-28 (1990-1993), 139-144.

LÁMACO

Trae acá la gorgonífera rodela [198].

DICEÓPOLIS

Y a mí la quesífera rodela de una torta.

LÁMACO

¿No es esto lo que la gente estima una burla desatenta?

DICEÓPOLIS

¿No es esto lo que la gente estima una torta suculenta?

LÁMACO

Echa, chico, aceite en el escudo [199]. En la broncínea superficie veo a un viejo que será procesado por cobardía.

DICEÓPOLIS

Echa tú la miel en la torta. También en ella se ve a un viejo que manda a paseo a Lámaco, el hijo de ... Górgaso [200].

LÁMACO

Trae acá, chico, el peto guerrero.

---

[198] Parodia del estilo trágico, que da lugar en el v. siguiente (1125) a la cómica formación *tyrónōton,* ya que el queso era uno de los ingredientes de la torta denominada *plakûs.* Al derivar el castellano 'rodela' de *rotula,* se simplifica la traducción (lit. 'el círculo del escudo de la torta').

[199] Para abrillantarlo antes de entrar en combate, según era costumbre (cf. JEN, *Anábasis* I 2, 16; *Hel.* VII 5, 20). En este pasaje T. J. DUMBABIN, «The Oracle of Hera Akraia at Perachora», *ABSA* 46 (1951), 61-72, ha descubierto una alusión a la *lekanománteia,* o adivinación mediante la observación de una vasija de metal.

[200] Alusión a la Gorgona del escudo. Górgaso era un héroe tesalio, hijo de Macaón. El padre de Lámaco se llamaba en realidad Jenófanes (TUC., VI 8).

DICEÓPOLIS

Sácame también, chico, la jarra que me «es-peto».

LÁMACO

(Poniéndose el peto) Con él me acorazaré contra los enemigos[201]...

DICEÓPOLIS

(Levantando la jarra) Con ella me aco ... gorzaré contra los que beban conmigo.

LÁMACO

Ata las mantas, chico, al escudo, que yo cargaré con el macuto.

DICEÓPOLIS

Ata la comida a la cesta, que, en cogiendo el manto, arranco.

LÁMACO

Levanta el escudo y camina, chico. Nieva.¡Maldición! ¡ De invierno se pone la cosa!

DICEÓPOLIS

Coge la comida. ¡De cuchipanda se pone la cosa! *(Salen ambos).*

Kom. 1143-1149 (sist. an)] CORIFEO [II Pbs. 1143-1173

Id con Dios de operaciones
¡Qué diferentes caminos tomáis!
Ése, el de beber coronado;
tú, el de hacer guardia tiritando,
mientras él se va a dormir

[201] Hemos tratado de dar alguna idea de los juegos de palabras existentes en los vv. 1132-1135, basados en el doble sentido de *thōrḗxomai* 'ponerse el peto' y 'emborracharse'.

con una requetebuena moza
y a dejarse frotar el chirimbolo.

CORO [Od. 1150-1160 (cho-ia)

A Antímaco, el hijo de Espurreo[202],
redactor de leyes y autor de pésimos cantos[203],
dicho simplemente: ¡mala muerte le dé Zeus!
Pues, cuando fue corego en las Leneas[204],
me despidió , ¡pobre de mí!, sin cenar.
¡Ojalá! le viera deseoso de una sepia,
y ésta, asada y chirriante, estuviera

---

[202] Debe leerse (v. 1150) *Psakádos* ('llovizna'). Un escolio informa que «aspergía al hablar a quienes tenían trato con él». Sobre Antímaco no se sabe nada cierto. No parece que sea el mismo personaje de *Nubes* 1022.

[203] En griego *meléōn* (v. 1150) puede significar 'cantos' y también 'cosas vanas'.

[204] El corego estaba moralmente obligado a invitar a un banquete al coro después de la representación (cf. *Paz* 1356-1357, *Asambl.* 1181). El problema es saber si el coro se refiere aquí al propio Aristófanes, a un coro de Aristófanes, o a un grupo determinado de coreutas, que pudo representar una comedia de éste o de otro comediógrafo con anterioridad. Lo primero no es probable, ya que en todo el contexto el coro se expresa como viejos acarnienses. De optar por la segunda posibilidad, habría que pensar en la existencia entre *Los comensales*, *Los babilonios* y nuestra pieza, de una comedia perdida representada en las Leneas del 426, como C. F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1962, pág. 26 y ss., y S. HALLIWELL, «Aristophanes' Apprenticeship», *CQ* 30 (1980) 44-45. Por el contrario, K. J. Dover, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *Maia* 15 (1963), 23, cree que el poeta habla de coreutas en general, tal como Demóstenes identifica al jurado particular de cada caso con los jurados en general. A. H. SOMMERSTEIN, en su edición (pág. 211), matiza esta opinión, en el sentido de que los coros cómicos se identifican unos con otros (cf. *Aves*, 789). Cabe, por último, pensar que el mismo coro que representó *Los acarnienses* intervino en una pieza puesta en escena en las Leneas del año anterior de la que fue corego Antímaco, sin necesidad de postular la existencia de una comedia de Aristófanes perdida.

en la mesa, como nave a la orilla[205] *del mar*
que va a tocar tierra; y que luego,
cuando fuera a cogerla, se la arrebatara
una perra y saliera corriendo.

Que su primera desgracia sea ésta. [AOd. 1162-1172
Y que otra también de noche le suceda.
Que tiritando de fiebre regrese
del picadero[206] *a casa; que le abra una brecha*
en la cabeza un 'Orestes furioso' borracho;
que, queriendo tirarle una piedra, agarre
en la oscuridad con la mano
una ñórdiga recién cagada; que se eche
adelante con el 'brillante proyectil'[207]*;*
que marre el blanco y le dé a ... Cratino[208].

3 ia+vers. lír] MENSAJERO III [Esc. con diál. lírico, 1147-1226

(Entra corriendo) «Sirvientes que estáis en la casa de Lámaco», agua, calentad agua en un puchero. Preparad vendas, cerato, lana grasienta, hilas para el tobillo. Nuestro amo se ha herido con una estaca al saltar un foso, y se ha torcido y dislocado

---

[205] Un juego etimológico: *páralos* hace referencia directa a la nave correo de Atenas y al propio tiempo sugiere la idea de 'estar junto a la sal'.

[206] Probablemente *hippasías* (v. 1165) tiene un sentido obsceno semejante al de *kelētízein.* De ahí nuestra traducción mediante el ambiguo 'picadero'. Orestes en el verso siguiente es un nombre genérico para los jóvenes gamberros que cometían tropelías bajo los efectos de la embriaguez.

[207] La expresión (v. 1172) *tòn mármaron* es homérica (cf. *Il.* XII 380, *Od.* IX 499, EUR., *Fen.* 1401). E. K. BORTHWICK, «Three notes on the *Acarnians*», *Mnem.*, ser. IV, 20 (1967), 412-413, cree que la escena evocada es la de *Il.* V 580 ss., en la que Antíloco (nótese la semejanza de nombre con Antímaco) se lanza hacia delante tras haber cogido un *chermádion.* Es también un *cliché* homérico el de marrar el blanco y herir a otro (cf. *Il.* IV 489, XIII 518 ss.)

[208] El mismo personaje mencionado en el v. 849, del que no puede precisarse si es el famoso poeta cómico.

el tobillo. Cayó sobre una piedra, se abrió una brecha en la cabeza, e hizo levantarse del escudo a la Gorgona. Y la gran pluma de 'chulogallo' yendo a dar sobre las piedras, entonó una horrenda melodía:

«¡Oh! ilustre rostro!, viéndote ahora por postrera vez
abandono la luz de mi vida. Mi existencia ha terminado[209]».

Dicho esto, cae en un regato; se levanta y se topa unos desertores fugitivos[210], cuando eran bandoleros a quienes «perseguía y acometía con su lanza». Pero, helo ahí en persona. Abre la puerta *(entra Lámaco sostenido por dos soldados).*

LÁMACO

¡Ayayay! Odiosos padecimientos éstos
que hielan de espanto. ¡Cuitado de mí!
Perezco herido por lanza enemiga.

---

[209] Sobre este difícil pasaje se ha ejercido en vano el acumen de los filólogos, desde quienes como WILAMOWITZ y D. PAGE, «Some Emendations in Aristophanes' *Acharnians*», *WS* 58 (1956), 125-127 lo estiman obra de un poetastro y puro «nonsense», a los que, como COULON y H. ERBSE, «Zu Aristophanes», *Eranos* 52 (1954), 89, partiendo de la idea de que es Lámaco quien habla, estiman que *pesón* (v. 1182) es un acusativo absoluto. Más acertada A. M. DALE, «Heroic end», *BICS* 8 (1961), 47-48, ciñéndose al tenor literal del texto, interpreta que es el *ptilon* quien se despide al modo heroico. El *kleinòn ómma* del v. 1184, no obstante, creemos que se refiere a la Gorgona, no a Lámaco. Así lo entiende M. L. WEST, «Aristophanes' *Acharnians* 1178-186», *CR* 21 (1971), 157-158, quien, sin embargo, prefiere corregir *pesón* en *klásas* con Weber y propone leer en 1185 *pháos kài thymón.* A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *CQ* 28 (1978), 390-395, acepta la corrección de K. J. DOVER, *Maia* 15 (1963) 23-25, del v. 1182 en πτίλον δὲ τὸ μέγ' <ὡς εἶδεν ἐκ κράνους> πεσόν, entendiendo que es Lámaco quien habla.

[210] Todo este pasaje es una parodia de los relatos de los mensajeros de la tragedia. Los fugitivos probablemente son sus propios soldados.

Pero lo que sería para dar ayes de dolor
es que Diceópolis me viera maltrecho
y encima se burlara de mis desventuras.
(Entra Diceópolis agarrado a dos heteras)

DICEÓPOLIS

¡Ayayay! ¡Qué teticas!
¡Qué duras y melocotonudas![211]
Besadme blandamente, mis dos tesoros,
con la boca bien abierta,
a cerrojazo. Pues he sido
el primero en apurar la jarra.

LÁMACO

¡Oh! triste azar el de mis males.
¡Ay! ¡Ay! heridas dolorosas.

DICEÓPOLIS

¡Eh! ¡Hola! Lamaquipito[212].

LÁMACO

¡Aborrecible, mi sino!

DICEÓPOLIS

(A una de las heteras) *¡Qué besos me das!*[213]

---

[211] En realidad *kydõnia* (v. 1199) son 'membrillos'.

[212] El segundo elemento de los compuestos en *-hippos* propios de la onomástica de la nobleza, se degrada aquí con el diminutivo *(Lamachíppion,* v. 1206) apuntando burlonamente a la forma de cabalgar en que Lámaco es traído por la pareja de soldados.

[213] El pronombre *tí* en este verso (1207) y más abajo (1209) no tiene valor interrogativo sino exclamativo. Se trata de acusativos internos abreviados. Recuérdese que el griego carece de signo gráfico para la exclamación, cf. L. GIL, «Note agli Acarnesi di Aristofane», *MCr* 18 (1983), 83.

LÁMACO

¡Lamentable mi suerte!

DICEÓPOLIS

(A la otra) *Y tú ¡qué muerdos me pegas!*

LÁMACO

¡Pobre de mí! ¡Cara fue mi contribución!

DICEÓPOLIS

¿Se te exigió pagar contribución para la fiesta de las Jarras?[214]

LÁMACO

¡Oh! Peán, Peán.

DICEÓPOLIS

No se celebran hoy las Peonias[215].

LÁMACO

Cogedme, cogedme la pierna.
¡Ay! agarradla bien, amigos.

DICEÓPOLIS

Y a mí, vosotras dos, por medio del pijo
agarradme bien, amigas.

LÁMACO

Me estoy mareando, herido en la cabeza por la piedra.
Se me nubla la vista y todo me da vueltas.

---

[214] Pretendemos dar así una idea del doble sentido de las palabras de Lámaco y de Diceópolis. Emplea el primero *xymbolḗ* (v. 1210) en la acepción de 'encuentro guerrero', 'choque'. Diceópolis finge entenderlo en la de 'escote', 'contribución' que también tenía el término.

[215] Nada se sabe de esta fiesta, cuya mención aquí probablemente es un mero recurso cómico.

DICEÓPOLIS

También yo quiero acostarme y estoy empalmado,
y se me nubla la vista de ganas de follar.

LÁMACO

Llevadme fuera a casa de Pítalo
a ponerme en sus curadoras manos.

DICEÓPOLIS

Llevadme a los jueces del certamen.
¿Dónde está el rey? [216] *Devolvedme el odre.* (Se lo entregan)

1227-1231 (4 ia)] LÁMACO [Ex. 1227-1234

Se me ha clavado una lanza en los huesos dolorosamente.

DICEÓPOLIS

(Mostrando el odre vacío) Mirad, está vacío. *(Al coro)*
¡Olé por la gran victoria!

CORIFEO

¡Olé!, sí –puesto que me invitas, anciano–
¡por la gran victoria!

DICEÓPOLIS

Y es más: lo llené de vino puro
y me lo pimplé de un trago.

CORIFEO

¡Olé! otra vez, tío grande.
Coge tu odre y camina.

---

[216] A saber, el arconte rey que presidía las Leneas. Tal vez el actor señalase al magistrado que ocupaba un asiento de preferencia en el teatro. Los jueces son los del concurso de bebedores, con una indirecta alusión a los que discernían el premio de las comedias.

1232-1234 (sist. ia)] DICEÓPOLIS

Seguidme, pues, cantando:
¡Olé por la gran victoria!

CORIFEO

Por darte ese gusto, te seguiremos cantando:
«¡Olé por la gran victoria!», en loor tuyo y de tu odre.



LOS CABALLEROS

PRÓLOGO

Representada en las Leneas, durante el arcontado de Estratocles (424 a. C.), concurrió con *Los sátiros* de Cratino, que obtuvieron el segundo premio, y con *Los leñadores* de Aristómenes, que quedaron en tercer lugar. Asombra que esta comedia, la tercera que compuso Aristófanes y la primera que hizo representar en su nombre [1], fuera galardonada con el primer premio, pues, aparte de no ser una de sus más logradas piezas, desde el punto de vista político resultaba un tanto inoportuna. *Los caballeros*, en efecto, llevan el ataque a Cleón, iniciado con *Los babilonios* y *Los acarnienses*, a extremos sin parangón posible en la historia universal de la libertad de expresión. Y eso cuando el predicamento del político se hallaba en su apogeo, por haber logrado a finales del verano del 425 a. C. tomar Esfacteria y traerse prisioneros a Atenas los casi trescientos supervivientes espartanos que quedaron en la isla. Por aña-

[1] Es posible que Calístrato se negara a presentar una obra como ésta, y también que Aristófanes eligiera las Leneas y no las Grandes Dionisias a las que asistían los aliados para evitar que se le acusara de airear ante ellos los trapos sucios de Atenas, como sugiere C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Harvard Univ. Press, 1971[2], pág. 80.

didura, había conseguido, ese mismo año probablemente, elevar de dos a tres óbolos el salario de los heliastas, lo que fue posible gracias al brutal incremento del tributo de los aliados, aprobado a propuesta de Cleónimo, esbirro del demagogo y víctima favorita del poeta. La popularidad de Cleón entre las clases bajas de Atenas, por todo ello, era enorme y no pequeño el riesgo de toparse ante los tribunales con la contundente réplica del demagogo, sobre todo para quien, como Aristófanes, era ya reincidente. Y sin embargo el poeta arrostró el peligro, buscando las simpatías de los caballeros, un contingente militar de mil hombres, reclutado anualmente entre quienes podían permitirse el lujo de mantener un caballo, más vistosos quizás en los desfiles, como la procesión de las Panateneas inmortalizada en el friso del Partenón, que eficaces en el combate, pero que, a la sazón, gozaban de cierta popularidad por haber obtenido recientemente al mando de Nicias una victoria en Soligea.

Veamos, pues, cómo sucedieron los hechos [2]. En la primavera del 425, el general Demóstenes logró apoderarse de Pilo en la costa de Mesenia, donde puso una guarnición, prosiguiendo después su navegación costera. La proximidad de dicha localidad a Esparta, con la consiguiente amenaza para su seguridad, les obligó a los lacedemonios a retirarse del Ática y a ocupar la isla de Esfacteria, que cierra, salvo por dos pequeños estrechos, la bahía de Pilo (la actual Navarino), cercando a los atenienses por tierra y mar. De regreso, la flota ateniense puso en fuga a las naves espartanas y bloqueó la isla de Esfacteria, donde había quedado una guarnición espartana de cuatrocientos veinte hombres, ciento ochenta de los cuales pertenecían a las mejores familias de Esparta. Para conseguir su liberación los espartanos concluyeron un armisticio con De-

[2] Sobre el contexto histórico de *Los caballeros*, cf. A. Taccone, «Sui 'Cavalieri' d'Aristofane», *Atene e Roma*. n. ser. 6 (1925), 48-62.

móstenes, en tanto que sus emisarios negociaban en Atenas un convenio de paz. Sin embargo, las condiciones impuestas por los atenienses, soliviantados por el verbo demagógico de Cleón, fueron tan duras, que la embajada lacedemonia se fue sin haber concluido acuerdo alguno.

Al regreso de la legación el armisticio expiró y se reanudaron las hostilidades. Los espartanos atacaban por tierra la pequeña península de Pilo, muy fácil de defender por su emplazamiento, en tanto que las naves atenienes continuaban bloqueando Esfacteria, cuyo avituallamiento sólo podía realizarse por mar y con gran riesgo, cuando el estado de éste les impedía patrullar a las trirremes de Atenas. Con la proximidad del invierno, la situación de uno y otro bando se hizo crítica al escasear los víveres y Demóstenes, alarmado por la gravedad de las circunstancias, urgía a dar el asalto definitivo a Esfacteria, facilitado por un incendio que había destruido buena parte de los bosques que cubrían la isla. Pero para ello le eran precisos refuerzos. Las noticias que llegaban a Atenas del peligro que corrían sus tropas aumentaban el descontento contra Cleón, por cuya culpa se habían rechazado las propuestas de paz del enemigo. Los planes de Demóstenes, por otra parte, eran considerados por muchos como una insensatez. Así las cosas, se produjo un violento debate en la Asamblea, en el que Cleón se mostró partidario de satisfacer las demandas de Demóstenes, tachando de alarmistas las noticias procedentes de Pilo y oponiéndose al propio tiempo al envío de una comisión para examinar la situación *in situ,* por ser el momento de obrar y no de hacer indagaciones. Y en el acaloramiento del debate llegó a decir que, si los generales (entre los cuales estaba Nicias, su rival político) fueran hombres, se darían a la mar inmediatamente con los refuerzos pedidos para sacar de apuros a los suyos; que él personalmente, si fuera general, así lo haría. Tomóle entonces Nicias la palabra y se ofreció a resignar

el mando de la expedición en su persona. La Asamblea, entre divertida y complacida, aceptó la propuesta poniendo a Cleón en el aprieto de asumir el compromiso, so pena de arruinar su carrera política. Y así lo hizo, con la jactanciosa promesa además de traer en veinte días vivos o muertos a los espartanos de Esfacteria.

Llegados a Pilo con grandes refuerzos, cuando Demóstenes estaba ya a punto de poner en ejecución su plan de ataque, desembarcaron ambos en el extremo sur de la isla, cogiendo de sorpresa a los defensores, y pese a la dura resistencia espartana, lograron capturar a los supervivientes, que se llevaron presos a Atenas. El entusiasmo de los demócratas radicales, al ver cumplida la promesa de Cleón, fue enorme. Al demagogo se le concedieron los máximos honores, la alimentación a expensas públicas en el pritaneo y asiento de preferencia en el teatro, a lo que aluden los vv. 281, 575 y 702-704 de nuestra pieza. A los prisioneros se les puso a buen recaudo con la amenaza de pasarlos a cuchillo, si los espartanos invadían de nuevo el Ática. Las embajadas espartanas que llegaban con ánimo de discutir su liberación eran despedidas por el triunfalismo del ambiente.

A finales del verano del 425 la caballería ateniense había tenido una brillante actuación en el desembarco en Soligea, al poner en fuga a los hoplitas corintios con unas pérdidas casi del cuádruplo de las sufridas por el cuerpo expedicionario mandado por Nicias. Sin embargo, el éxito de la empresa no fue comparable al obtenido en Pilo por Cleón y Demóstenes, ya que el general que la dirigió no fue capaz de tomar el monte Soligeo y el pueblo de Soligea, fracasando con ello el objetivo estratégico de aislar a Corinto del puerto de Céncreas, en el golfo Sarónico. La comparación entre los resultados conseguidos en una y otra campaña surgirían espontáneamente, acrecentando la rivalidad existente entre las diversas armas ate-

nienses. Téngase en cuenta que los caballeros constituían la segunda clase censitaria de la constitución soloniana, en tanto que los hoplitas y las tripulaciones de la flota pertenecían a los estamentos más bajos de la población. Si por su misma posición económica los caballeros tenían una mentalidad conservadora que les ponía en guardia contra los excesos demagógicos de Cleón, por un pasaje de *Los acarnienses* (vv. 6-7) hay constancia de un enfrentamiento colectivo de esta clase con él [3] . La hostilidad de los caballeros a su persona, la de los campesinos a los belicistas, cuyo líder era Cleón, y el escándalo de la gente sensata por la indebida apropiación de una victoria que en realidad correspondía a Demóstenes, creaban el clima de opinión en el que Aristófanes se apoyó al componer esta pieza y que da razón de su éxito.

En la figura del Paflagonio/Cleón el poeta pone, inmisericorde, en solfa al arribista político, al general de ocasión y al individuo sin escrúpulos. Como estratego el demagogo se reviste de galas que no son suyas y se atribuye méritos ajenos. Como político es un traidor que sólo mira a su medro personal, practica la extorsión, acepta sobornos [4], engaña al pueblo con oráculos y míseros halagos como el trióbolo; despliega una oratoria truculenta y halaga las bajas pasiones, la agresividad y la codicia del pueblo. Como persona es un depravado indecen-

---

[3] El escoliasta, basándose en Teopompo, explica que Cleón recibió de los 'isleños' cinco talentos con el compromiso de persuadir a los atenienses de aligerarles su tributo anual. Los caballeros, enterados del caso, desbaratarían el acuerdo. Aunque la referencia es dudosa, tampoco tienen mayor fundamento las hipótesis que se han adelantado para explicar este verso: que Cleón trató de rebajar en esa suma el *misthós* ('soldada') de los caballeros y que éstos lograran imponerse a su propuesta, o que trató de aumentar en dicha cantidad el tributo de los isleños y que los caballeros se opusieran a ello.

[4] En el v. 932 se insinúa que se proponía recibir un talento de Mileto y en el 835 que aceptó una suma superior a las cuarenta minas de Mitilene.

te, al igual que todos los demagogos. Lo que haya de verdad en este retrato despiadado debe ponerse en duda, pues ya en el prólogo de *Los acarnienses* nos referimos al tiento con el que debe emplearse la comedia aristofánica como documento histórico. Pero no sería justo dejar de notar que en el caso de Cleón, a diferencia de otras ovejas negras del cómico, como Eurípides y Sócrates, las coincidencias de Aristófanes con otros testimonios contemporáneos y posteriores, como los de Tucídides, Éupolis, Aristóteles [5], Eliano y Plutarco permiten forjarse una imagen poco halagüeña del personaje.

Desde el punto de vista literario, *Los caballeros* constituyen un caso aparte, en lo que a la organización dramática se refiere, dentro de la producción aristofánica. El conocido esquema de

---

[5] Tucídides coincide con Aristófanes en presentar a Cleón como hombre muy violento y persuasivo (III 36, 6) y como partidario de proseguir la guerra, a fin de no quedar al descubierto como malhechor y perder crédito en sus calumnias (V 16, 1). Éupolis, fr. 308 Kock, se refiere a las muchas penas que causó el demagogo a la ciudad. Aristóteles *(Const. de los aten.* 28) afirma que fue el principal corruptor del pueblo, y el primero en dar gritos, insultar y perder la compostura al hablar en público. Plutarco hace frecuentes alusiones a Cleón en la *Vida de Nicias*, coincidiendo en lo fundamental (vulgaridad, audacia, demagogia, falta de decoro) con las fuentes anteriores. Ninguna de ellas, sin embargo, le acusa a Cleón de venalidad, como Aristófanes en nuestra pieza. Esta imputación se encuentra en Eliano *(Var. Hist.* X 17) y en Schol. Luc., *Tim..*, 30. Pretender rehabilitar la figura de Cleón, como T. A. Dorey, «Aristophanes and Cleon», *Greece & Rome* 25 (1956), 132-139, quitando credibilidad al testimonio del cómico y al de Tucídides, por tener ambos motivos personales de enemistad con el político, y al de Aristóteles (al que habría de añadir el de la escuela isocrática) por pertenecer a una tradición adversa a la democracia, nos parece excesivo. En ausencia de datos contrarios fidedignos (la única alusión favorable a su figura es la de Demóstenes, *Boeot. de dote* 25), hay que respetar el *consensus fontium*. Viene a dejar las cosas en su punto la disertación doctoral de H. Lind, *Der Gerber Kleon in den 'Rittern' des Aristophanes. Studien zur Demagogen Komödie (Stud. zur klass. Phil. hrsg. v. M. von Albrecht)*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, 1990.

situación conflictiva, ocurrencia genial, agón, ejecución del plan y ejemplificación de sus beneficiosos resultados tras la parábasis, no funciona. En su lugar, si no fuera por el sentido técnico que ha adquirido el término, se podría decir que la pieza entera es un agón continuo que sigue inmediatamente a la exposición del conflicto y a una párodo reducida a la mínima expresión.

En el prólogo (vv. 1-246) se hace un trasunto dramático de la situación conflictiva en que, a juicio de Aristófanes, se encuentra Atenas, transfiriéndola de la esfera pública de la *pólis* a la privada del *oîkos*. Dos esclavos de Demo, un viejo atrabiliario y caprichoso, se quejan amargamente de las desgracias que sobre ellos se abaten continuamente por las malas artes de un compañero de esclavitud recién comprado, el Paflagonio, que le tiene sorbido el seso por completo al amo. Si el valor simbólico de Demo como personificación del *dêmos* ateniense era evidente, tampoco el público tardaría en reconocer qué personajes representaban ambos esclavos en su calidad de servidores públicos, porque Aristófanes se encarga bien de dar las claves necesarias para su identificación. El primero que toma la palabra (el llamado 'doméstico primero' en los manuscritos) es el general Demóstenes, a quien Cleón había 'arrebatado' la victoria de Pilo (vv. 54-57) y que el cómico describe con rasgos tan personales como el descreimiento religioso (v. 32) o la afición al vino (vv. 85, 90-95, 105), que por ser de dominio público lo harían inconfundible. El 'doméstico segundo' no es otro que Nicias, retratado también con insólito realismo con las notas más salientes de su carácter: la timidez (vv. 16-18), el escapismo (vv. 21-25), la religiosidad (vv. 30-33), el pesimismo (vv. 34, 111-112) y la sobriedad (vv. 87-88, 97)[6], que nos son cono-

---

[6] De las coincidencias en la caracterización del personaje en las fuentes me ocupé hace muchos años (cf. «La semblanza de Nicias en Plutarco», *EClás.* VI, núm. 35 [1962], 404-450). Mi acuerdo con la identificación de los

cidas por otras fuentes. Facilitaría la identificación el hecho de que posiblemente ambos portasen una máscara que caricaturizase sus rasgos, como inducen a creer los vv. 230-231.

Tampoco era dudoso el personaje encubierto bajo el disfraz del Paflagonio, pese a no aparecer caracterizado, como Demóstenes advierte, al no haber querido hacer por miedo «ningún fabricante de máscaras una que se le pareciera» (vv. 230-231) [7]. El apodo teatral, un étnico ('natural de Paflagonia', territorio situado en el N. de Asia Menor) como tantos otros nombres de esclavos, se lo sugirió a Aristófanes su semejanza fónica con el verbo *paphlázein* 'bullir', 'borbotear' (cf. v. 919). Y aunque el nombre de Cleón no aparece hasta muy avanzada la pieza y una sola vez (v. 976), el espectador inteligente, como el propio Aristófanes avisa (v. 233), no tardaría en descubrirlo bajo esa máscara. Las constantes alusiones a su actuación política y a su oficio de curtidor (cf. vv. 44, 59, 104, 136, 197, 203, 376, 449, etc.) lo hacían fácilmente reconocible. Dos verbos dan la clave de la primera, *taráttein* 'perturbar', 'agitar' y *kykân* 'machacar', 'majar', en un lenguaje figurado que ha estudiado detenidamente Lowell Edmunds [8]. El Paflagonio/Cleón es como el viento que 'agita' a la vez la tierra y el

---

criados de M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes,* Amsterdam, 1967, págs. 13-14 y A. H. Sommerstein «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* 30 (1980), 46-56 en págs. 46-47 y en Aristophanes, *Knights*, Warminster, 1981, págs. 2-3, es total frente a las reservas de K. J. Dover, «Portraits-Masks in Aristophanes» en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 155-159, y de V. Tammaro, «Demostene e Nicia nei 'Cavalieri'», *Eikasmos* 2 (1991), 143-357.

[7] Con ingenio V. Tammaro (art. cit.) supone que la gracia de la presentación escénica de Cleón, que era más bien feo, estribaría en adjudicarle una máscara horrible.

[8] «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987) 233-263. El autor ha reelaborado este extenso artículo en su monografía *Cleon, Knights, and Aristophanes' politics*, Lanham-New York-London, 1987.

mar (v. 431), un viento de sicofancias (v. 437), un 'tifón' (v. 511). Su caracterización metafórica se encuadra, por un lado, en el contexto tradicional de la nave del estado, desestabilizada por las *stáseis* o facciones que adoptan los vientos políticos cuando soplan recios; por otro, en la más moderna oposición ideológica entre la *polypragmosýnē* de la democracia radical y la *apragmosýnē* a la que aspiraban los aristócratas, tanto en la vida privada (cf. vv. 261, 265), como en el plano político nacional e internacional. Un ideal de tranquilidad y paz inalcanzable en la Atenas sacudida por la incesante actividad y entremetimiento del demagogo que no dejaba margen alguno al sosiego. Y así su correlato cómico el Paflagonio/Cleón es descrito como una mano de almirez que 'maja' –en el sentido metafórico de incordiar o molestar que también tiene en español el término– a todo bicho viviente (v. 984) o un cucharón *(ibid.)* que se mete en cualquier caldo; o mejor aún, como un *borborotáraxis* 'removedor de fango' (v. 309) que saca su provecho, como los pescadores de anguilas, a río revuelto.

El modo de salir de miserias y de escapar de la opresión del Paflagonio no son capaces de encontrarlo ni el más decidido, ni el más tímido de los esclavos. El héroe cómico no será esta vez, como en otras piezas, el creador de su destino a la manera de un Diceópolis, sino el destino el designador del héroe cómico. Un oráculo que Nicias arrebata al Paflagonio mientras duerme da cuenta del pasado político reciente de Atenas y revela su futuro inmediato, en una línea descendente de degradación. El poder ocupado sucesivamente por un vendedor de estopa (v. 129), otro de borregos (v. 132), y un último de cueros, el Paflagonio, le corresponderá después a un vendedor de morcillas. Y como traído de la mano por los dioses aparece uno en la escena al punto de leerse el oráculo.

Los personajes enumerados en éste podían identificarse con la misma facilidad que los actores. El vendedor de estopa

y el vendedor de borregos, son respectivamente, como informan los escolios, un tal Éucrates y un tal Lisicles [9]. En cambio, no encuentra correlato alguno en la realidad histórica el Morcillero, como genuino títere cómico que es nacido de la imaginación aristofánica. Un enigma supone que no revele su nombre hasta el v. 1257, cuando su triunfo sobre el Paflagonio está asegurado y se encuentra a punto de cumplirse su misión salvadora. Y no menos enigmático es que, si dicho nombre, el de Agorácrito [10], guarda estrecha relación con el resto de la pieza, la entidad dramática del personaje cambie radicalmente cuando su nombre se revela. El Morcillero es un producto del ágora ('plaza', 'mercado') como le recuerda Demóstenes (v. 181): en ella se ha criado (v. 293) y educado desde niño (v. 636); sus divinidades protectoras son el Hermes (v. 297) y el Zeus del mercado (v. 500) y el adjetivo que mejor le define es el de *agoraîos* 'hombre del mercado' (v. 218) [11]. Y sin embargo, al final de la pieza (v. 1319 sigs.) no sólo se muestra capaz de acabar con la tiranía del Paflagonio, sino de devolver su juventud a Demo cociéndole y quitándole de encima la vejez que le afeaba, como costra de suciedad adherida al cuerpo y a la mente. De villano del montón, de pícaro procaz y sin escrúpulos, el Morcillero se trueca en un taumaturgo casi divino, como si a la postre diera muestras de unos poderes y de una naturaleza hasta ese momento deliberadamente ocultos. Es ésta la solución que da Landfester [12] a la inconsecuencia en el carácter del personaje. El Morcillero/Agorácrito es el salvador que aparece

---

[9] *Prosopographia Attica*, ed. Kirchner, nº 5759 y 9417.

[10] SOMMERSTEIN, *Aristophanes, Knights*, Warminster, 1981, pág. 209, recuerda que es un nombre griego, pero que no está atestiguado en Atenas.

[11] Parece como si Aristófanes hubiera reinventado el nombre, cuyo sentido etimológico es el de 'elegido por la asamblea popular', en el de 'discutidor en el mercado'; cf. SOMMERSTEIN, *ad. loc.*

[12] *Die Ritter des Aristophanes*, Amsterdam, 1967, págs. 36, 92-94.

como enviado por la divinidad (v. 147), cuya epifanía, aludida en los versos 149 y 458, es saludada en el v. 1319 de una manera solemne por el coro. A la postre queda en claro que la aparente abyección del personaje era un disfraz y con ello se resuelven algunas contradicciones perceptibles en la primera parte de la pieza, como la de que el coro de los caballeros se ponga inmediatamente de su parte desde el momento mismo de su aparición en escena, y la de que se incluya a sí mismo entre los pretendientes de Demo *kalói te kagathói* (v. 735), en contraposición con los indignos «vendedores de lámparas, cordeleros, zapateros y curtidores» (v. 738), a los que Demo otorga atolondradamente su favor. ¿Cómo podría expresarse así un vil canalla con un oficio harto menos noble?

Otras hipótesis se han sugerido para dar razón de la inconsistencia dramática del personaje. E.-R. Schwinge [13], por ejemplo, sostiene que el Morcillero en las primeras escenas de *Los caballeros* no es todavía una persona *sui juris dramatici*, sino que desempeña una función impersonal, la de retar al Paflagonio a una competición de avilantez y villanía, para que el público viera reflejarse en el personaje la catadura moral de Cleón. Pero cuando esta función se ha cumplido y se ha regocijado el auditorio con la derrota del Paflagonio, el autor ha de encontrar una solución satisfactoria al *impasse* dramático al que se ha llegado, para evitar que del público se apodere el desaliento al hacerse patente que el liderazgo político en la democracia es un continuo ir de lo malo a lo peor. Si se quería transmitir el mensaje de que era posible con un cambio mejo-

[13] «Zur Ästhetik der aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter», *Maia* 27 (1975), 177 sigs. Parecida es la opinión de B. H. Kraut, *I Aristophanes: Poetic self-assertion in old comedy*, Diss. Princeton, 1985, pág. 123, para quien dentro del juego alegórico en el que el Paflagonio representa a Cleón y Demo al auditorio, el Morcillero encarnaría al poeta Aristófanes.

rar la situación, era preciso prescindir de dos indeseables, el vencido y el vencedor. Pero, ¿cómo? ¿introduciendo una nueva *dramatis persona* cual *deus ex machina* o confiriendo pleno *status* dramático al Morcillero? La primera alternativa era imposible, dado el papel de protagonista desempeñado por éste a lo largo de la pieza. La segunda exigía la transmutación del personaje: «Agorácrito tiene que nacer del Morcillero –dice Hermann Steinthal [14]–. No sólo Demo, también el Morcillero es nuevo, *todo es nuevo*... El absurdo antagonismo entre el individuo y el *demos*, del que el Paflagonio y el Morcillero querían sacar provecho, queda superado». Sin embargo, por muchos esfuerzos que se hagan para defender la coherencia del personaje, Agorácrito adolece de cierta falta de identidad personal, como el propio Steinthal reconoce, y de cierto aire fantasmal, así como de incoherencia el hecho de que Demo, contrariamente al propósito inicial (vv. 1098-1099) de reeducarlo, sea rejuvenecido por cocción [15].

Por otro camino, trata de interpretar las incoherencias de *Los caballeros* R. W. Brock [16]. En contra de Landfester, este autor no cree que surjan de las dilaciones en resolver el dilema de Demo (quedarse con el Paflagonio o elegir un sinvergüenza aún peor), ni en el disimulo de la verdadera naturaleza de un «ser de algún modo divino» (el Morcillero), sino del hecho de operarse en nuestra pieza con una estructura de trama doble. En la primera, los criados de Demo y los caballeros pretenden librarse del Paflagonio reemplazándolo por un individuo todavía más vil que favorezca sus intereses con una concepción cínica de la política ateniense. Su único deseo es el meramente

[14] «Zwischen Ernst und Irrsinn. Zu den 'Rittern' und 'Ekklesiazusen' des Aristophanes», *Gymnasium* 97 (1990), 484-506, en pág. 494.

[15] *Ibid.* pág. 495.

[16] «The double plot in Aristophanes' *Knights*», *GRBS* 27 (1986), 15-27.

egoísta de ponerse a salvo personalmente. La segunda trama, en cambio, aspira a una reforma total de la política sobre la base de una renovación y un rejuvenecimiento de Demo. El *demos* comienza a ser tenido en cuenta en el relato del debate entre el Paflagonio y el Morcillero en el Consejo (vv. 624-682), en el v. 710 donde se alude a su función judicial, y como encarnación del pueblo soberano en la Asamblea, a la vez que *dramatis persona*, en su diálogo con el coro (vv. 1323 y sigs.) donde manifiesta que, aunque viejo, no es un necio. La solución ideal se alcanza cuando se le restaura a Demo en su manera de ser, anterior a la aparición de demagogos, en la época de la democracia conservadora (vv. 1323 y sigs.)

Brock cree encontrar un apoyo a su teoría de la doble trama en los vv. 1254-1256 en los que «tras una ausencia de 750 versos, el οἰκέτης α′ (Demóstenes) reaparece para decir adiós al Morcillero y recordarle que es a él a quien debe su éxito político y pedirle el favor de que se le conceda ser el escribano que firme sus decretos judiciales, como Fano lo fue del Paflagonio». Pero, aparte de la «rareza de esta reaparición repentina» del siervo primero en la escena, después de su larguísima ausencia, la implícita pregunta sobre su identidad que le hace Demo nada más terminar el parlamento, al pedirle que le diga su nombre, resulta incomprensible tratándose de un esclavo suyo, que a mayor abundamiento pronuncia sus palabras, como supone Sommerstein, asomándose a la ventana de su propia casa. Según nos imaginamos la escena, el v. 1253 corresponde al Corifeo y los vv. 1254-1256 al Morcillero, como propone Marzullo y parece lo más lógico.

En resumen, no convence ese principio de estructuración que Brock intenta encontrar en nuestra comedia, ni su valoración de ésta como una de las 'most sophisticated works' (pág. 27) de Aristófanes. En cambio, su trabajo tiene el mérito de haber puesto en relación *Los caballeros* no sólo con la coyun-

tura política ateniense del 424, sino con el debate ideológico sobre la democracia contemporánea. La imagen peyorativa de los políticos (vv. 191-193, 214-219) recuerda lo que dice el Viejo Oligarca sobre este régimen de gobierno *(Ath. Pol.* 1, 1, 6-9). Por otra parte, en la concepción del *dêmos* como 'monarca', que tiene su paralelo en *Las suplicantes* de Eurípides (vv. 352, 406 sigs.), se perfila la noción de 'pueblo soberano' y se detecta la tendencia a identificar el pueblo soberano con la Asamblea, confusión que origina las tensiones entre el Estado y el individuo anteriormente aludidas. Por último, a lo largo de toda la pieza se cuestiona el *status* del líder político en la democracia.

Tras la párodo en la que el coro de caballeros irrumpe en la orquestra persiguiendo al Paflagonio, comienza la larga discusión entre éste y el Morcillero, arbitrada por el Corifeo (v. 276). El interminable debate se divide en cinco 'asaltos' (considerando como tal el relato del enfrentamiento entre ambos en el Consejo hecho por el Morcillero) separados por cantos corales y por dos parábasis. El primer 'round' (vv. 278-301) es un verdadero campeonato de insultos entre ambos, en el que se va poniendo progresivamente de manifiesto la superioridad en bellaquería del Morcillero. El coro, que interviene también en la porfía largando lo suyo contra el Paflagonio (vv. 304-313, 325-334), comenta regocijado la derrota de éste (vv. 328-329) y con gran asombro la desvergüenza y la procacidad de su rival (vv. 382-390).

La primera parábasis (vv. 498-610) consta de un *kommátion* más largo de lo normal, con una despedida al Morcillero, que marcha en pos del Paflagonio al Consejo (vv. 498-501), y una exhortación del coro a prestar atención a los anapestos (vv. 502-506). La parábasis propiamente dicha (vv. 507-546) contiene una justificación personal del poeta y una ojeada crítica a sus predecesores, Magnes, Cratino y Crates. El breve pnigos

(vv. 547-550) solicita el aplauso de los espectadores. Lo introduce una extraña expresión *parapémpsath' eph' héndeka kõpais* «dadle como escolta sobre los once remos» que Thomas K. Hubbard [17] ha interpretado en el sentido recogido en una nota al texto. Que los caballeros portasen remos evidentemente se prestaría a un excelente *aprosdóketon,* daría color a la 'memorable descripción de los caballos marineros' del antepirrema (vv. 595-610) y a la conversación de las trirremes de la segunda parábasis. Anticiparía además visualmente el mensaje ideológico que el poeta quiere transmitir en la parábasis. En una palabra, sería un estupendo hallazgo. Pero no se acierta a comprender de qué manera podrían portar remos los coreutas, a no ser que aparecieran cabalgando sobre ellos como si fueran caballos de juguete y mostraran aquí al público lo que en realidad eran éstos. Pero ¿por qué precisamente 'once' remos cuando el número de coreutas era más del doble?

El mensaje ideológico que Aristófanes quiere transmitir a sus conciudadanos se prepara con la oda (vv. 551-564) que contiene una invocación a Posidón como dios a quien placen tanto las raudas trirremes como los corceles y las carreras de carros y que ha mostrado su afecto a Formión, el más famoso de los almirantes atenienses. Con ello se deja constancia de que los caballeros y el pueblo que empuña el remo en la flota tienen el mismo divino patrón y se hace un llamamiento encubierto a la unión de las clases sociales atenienses.

El epirrema es una parodia, como ha visto bien Lowell Edmunds [18], de los *lógoi epitáphioi.* Se elogia el valor de los antepasados y se descarga un golpe indirecto sobre Cleón al re-

---

[17] «The Knight's eleven oars (Aristophanes, *Equites* 564-547)», *CJ* 85 (1989), 115-118.

[18] «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987), 233-263.

cordar que ninguno de ellos «exigió la alimentación a expensas públicas, pidiéndosela a Cleéneto» (v. 574), es decir, solicitando la intercesión de este individuo, que era el padre del demagogo, para que el todopoderoso hijo arrancara de la asamblea dicho honor. Una indignidad para un aristócrata con orgullo de clase, la de pedir recomendaciones a gente de rango social inferior. Un nuevo mazazo se le asesta a Cleón en el verso siguiente al insinuar que los generales del momento se niegan a combatir, si no se les concede asiento de preferencia en el teatro, un honor que había sido otorgado al demagogo después de su victoria en Esfacteria. Los caballeros muestran su disposición a emular el comportamiento de los antepasados defendiendo gratis a la ciudad. A cambio, piden, para cuando llegue la paz, que no se les tenga a mal el dejarse crecer la melena y andar bien pulidos tras haberse cepillado con el estrígilo [19].

En la antoda (vv. 581-594) se invoca a Atenea para que acuda con Nike a ayudar a los miembros del coro, como patrona que es de los poetas, pero también de la ciudad. Con ello se identifican los intereses de los caballeros con los superiores de la patria, y se hace probablemente una alusión a la construc-

[19] El texto, v. 580, añade a *komôsi* el participio *apestlengisménois*. Dejarse crecer el pelo se había puesto de moda entre los jóvenes de la clase acomodada (cf. *Nubes* 14), lo que no sólo era considerado una muestra de insolencia (*Nubes* 545), sino de ideología oligárquica (*Avispas* 463-470, *Lisístrata* 16; 18). En cuanto al participio, Sommerstein, basándose en que *stlengís* no sólo significa estrígilo (raspadera o almohaza con la que tras el ejercicio en la palestra se quitaban los atletas del cuerpo la grasa y el polvo), sino también 'diadema', lo traduce por 'llevar diademas', argumentando que todo el mundo antes de bañarse hacía lo propio y que tal acto no podía considerarse un esnobismo. Pero el preverbio *apo-* que lleva el verbo impide tal interpretación (otra cosa hubiera sido un inexistente compuesto con *peri-* o *dia-)*. Por lo demás, el verbo *apostlengízō* en el sentido de 'frotarse' está atestiguado en Jenofonte, *Económico* 11, 18, y el derivado *apostléngisma* en el de 'suciedad que se quita raspando del cuerpo' en Estrabón, 224.

ción del templo de Atenea Nike en la Acrópolis, con la que Cleón quizá tuviese algo que ver. Se contrarrestan así los intentos del demagogo de arrogarse en exclusiva el favor de la diosa, que se harán patentes más adelante (vv. 652-656, 763-764, 1171-1172, 1181-1182). Lowell Edmunds [20] llama la atención sobre el epíteto *medéousa* que se da en el v. 585 a la divinidad poliada, un arcaísmo desusado ya en Atenas y que aparece, sin embargo, en los mojones de los recintos sagrados de la diosa en Samos, a la que, con la advocación de *Athēnôn medéousa* 'protectora de Atenas', se rendía culto juntamente con los Epónimos y Jon (también de procedencia ateniense) [21]. Con este mismo epíteto invoca Cleón a Atenea en el verso 763, parodiando el comienzo de un decreto de Temístocles [22], como anticipo de su pretensión de igualarse y hasta de superar al gran benefactor de Atenas (vv. 811-812).

En el antepirrema 595-610 los caballeros alaban la conducta valerosa de sus caballos durante la travesía por mar, en la que se comportaron como avezados marineros, y en tierra, tras el desembarco en el istmo. Se alude, pues, a la participación de los caballeros en la campaña de Nicias en Corinto (Tuc., IV 42-44) y a su brillante actuación en la victoria de Soligea (Tuc., IV 44-51). De acuerdo con el resto de la sizigia, Aristófanes trata de captar las simpatías del pueblo llano hacia los caballeros, visualizando la comunidad de intereses de todas las

---

[20] «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens», *AJPh* 108 (1987), 255-256.

[21] J. P. Barron, «Religious propaganda of the Delian League», *JHS* 84 (1964), 35-49, interpreta estos hallazgos como ejemplos de un culto común de la Liga de Delos, cuya sede principal estaba en Atenas. La inclusión de Jon y los héroes epónimos se debe a la tradición de que Jonia fue colonizada por Atenas después de la invasión dórica.

[22] Su texto ha sido publicado por M. Jameson, «A decree of Themistocles from Troizen», *Hesperia* 29 (1960), 198-223.

clases sociales atenienses en esa vívida imagen de los caballos/remeros. El comentario de Teoro (608-610), un parásito de Cleón, que cierra la parábasis, viene a darle a éste el aviso de que, al igual que el 'cangrejo corintio', tampoco podrá escapar de la acción de los caballeros[23].

El relato del enfrentamiento del Morcillero con el Paflagonio en el Consejo (vv. 624-682) constituye, como se ha dicho, el segundo asalto del combate. Lo encuadran dos cortos cantos que sirven para que el coro exprese en uno su alegría por el regreso del Morcillero (vv. 616-623) y para que le anime en el otro (vv. 684-690) a proseguir el 'agón' lo mejor posible. Y en ese 'mundo al revés' que es la comedia aristofánica, los papeles del Morcillero y del Paflagonio se invierten con relación al desempeñado hasta el momento por el Cleón histórico. Ahora es el Paflagonio quien propone escuchar a una embajada lacedemonia recién llegada a negociar la paz, cuando su correlato real se había opuesto, después de su triunfo en Esfacteria, a cualquier tipo de negociación con Esparta. Pero no logra con su treta impedir que los consejeros abandonen la *boulé* en masa para precipitarse a comprar en el mercado los boquerones cuya llegada a Atenas les había anunciado el Morcillero Irónicamente se hace éste el causante indirecto del rechazo de la paz.

Con la llegada del Paflagonio se inicia el tercer 'asalto' de la enconada disputa (vv. 691-959), que tras una fase preliminar (vv. 691-729) de insultos y amenazas, se efectúa en presencia de Demo y adopta la forma de una porfía amorosa en la que éste desempeña el pasivo papel del mancebo amado *(erṓmenos)*, el Paflagonio el de *erastḗs* o cortejador (v. 732) y el

[23] Sobre el complicado chiste que aquí se hace, cf. S. Halliwell, «Notes on some Aristophanic jokes (*Ach.* 854-59; *Kn.* 608-10; *Peace* 695-99; *Thesm.* 605; *Frogs* 1039)», *Liverpool Classical Monthly* 7 (1982), 153.

Morcillero el de rival en amores (v. 732). Y en la aparente intranscendencia de obsequios y zalemas se dicen algunas cosas de substancia. Cleón se jacta de ser el benefactor del Demo/demos (vv. 774-776), por haberle asignado cuando era consejero al tesoro público muchísimo dinero [24], aun a costa de presionar a unos, agobiar a otros y extorsionar a los de más allá sin el menor reparo, con tal de serle grato. El Morcillero, por su parte, le echa en cara tener encerrado al pueblo en la ciudad los siete años que dura ya la guerra con sus obstáculos a la paz y su rechazo a las legaciones que vienen a ofrecerla (vv. 794-796) [25]. Dejando corto el aumento del salario de los jurados de dos óbolos a tres (cf. la alusión al trióbolo en v. 51), aprobado a propuesta de Cleón, el Morcillero ofrece elevarlo a cinco, pero no en Atenas, sino en Arcadia, en pleno corazón del Peloponeso, conforme a lo escrito en los oráculos y a su promesa de conseguirle a Demo, si resiste las penalidades de la guerra, el imperio sobre todos los griegos (v. 797). El Morcillero replica que por culpa de la guerra, de su menesterosidad y su dependencia del *misthós*, el pueblo no percibe los daños que le causa la política belicista del Paflagonio.

Estos razonamientos logran convencer a Demo que le exige al Paflagonio la devolución de su sello, resultando falso el que le entrega (vv. 947-959), de suerte que tiene que darle otro suyo al Morcillero para que sea su administrador y despensero. Con el triunfo de éste la pieza podía terminar aquí, pero, por un lado, quedaría demasiado corta y, por otro, a Aristófanes le interesa seguir golpeando a Cleón en su trasunto escénico. Así

---

[24] El Consejo velaba por la recaudación de impuestos y se encargaba de castigar a los defraudadores. Cleón probablemente se está refiriendo a la *eisphorá* o contribución extraordinaria que se impuso por primera vez en el 428 (cf. Tuc., III 19, 1), y volvió a imponerse tal vez a partir de entonces repetidas veces (cf. v. 924).

[25] Cf. Tuc., IV 17-27; IV 41 3-4.

que Demo accede a dejar en suspenso su determinación hasta no haber escuchado unos oráculos que afirma el Paflagonio tener en su poder. Y mientras corre a buscarlos seguido del Morcillero, que va también a traer otros suyos, el coro expresa en un canto su convicción de que el día más agradable será aquel que contemple la perdición de Cleón. Esta tardía mención al demagogo (v. 976) constituye una ruptura evidente de la ilusión dramática. Su aparición en este lugar sirve para señalar con claridad palmaria, incluso para el más lerdo, a quién oculta la máscara del Paflagonio. ¡Ojalá! –parece Aristófanes decir a los espectadores– le suceda a Cleón lo que estáis viendo que ha sucedido ya y queda aún por suceder a su remedo dramático.

En el cuarto asalto (vv. 997-1110) ambos contrincantes exponen sus respectivos oráculos. Termina también con el esperado triunfo del Morcillero y Demo decide ponerse en sus manos para ser reeducado (vv. 1098-1099). A la larga serie de oráculos con sus respectivas interpretaciones se añaden dos sueños, uno del Paflagonio (vv. 1090-1091) y otro del Morcillero (vv. 1092-1095). Considerados por la crítica como meras intercalaciones sin una funcionalidad definida, Carl A. Anderson [26] ha demostrado que desempeñan un papel fundamental en el duelo entre ambos contendientes y que anticipan la derrota y el destierro final del Paflagonio.

El Paflagonio declara que ha visto a Atenea en sueños (1090-1091) derramar 'salud y riqueza' sobre la cabeza de Demo con un aguamanil, instrumento propio de los baños públicos. En consonancia con su manera de ser, el indeseable sujeto atribuye a Atenea un papel indigno de una diosa, ya que los bañeros eran gente de baja extracción y mala fama. Su sueño prefigura en realidad su condena final a vender morcillas a

[26] «The dream-oracles of Athena, *Knights* 1090-95», *TAPhA* 121 (1991), 149-155.

las puertas de la ciudad, a beber el agua sucia de los baños y a enzarzarse en disputas con furcias y bañeros.

Por el contrario, el ensueño que finge el Morcillero (vv. 1092-1095) sobre el pie forzado de su rival atribuye a la diosa una función más elevada y mayor dignidad premonitoria al contenido somnial. Él también ha visto a la diosa salir de la Acrópolis con una lechuza en el hombro y derramar con un esenciero ambrosía en la cabeza de Demo y salmorejo en la del Paflagonio. La ambrosía tiene la virtud de conferir la inmortalidad y la de renovar el vigor y las fuerzas (cf. *Himno a Deméter* 237; Pínd., *Pít.* IX 63). La ficticia visión prefigura el rejuvenecimiento de Demo (vv. 1326-1328) y su nuevo aroma (cf. v. 1332), en tanto que el derramamiento de *skorodálmē* ('salmorejo') recuerda el oráculo del prólogo (v. 199: «entonces ya se echará a perder el salmorejo de los paflagonios») y anuncia la pérdida de la influencia del Paflagonio sobre Demo. Los ensueños en cuestión reflejan, pues, los caracteres de los personajes, traslucen la distinta concepción de Atenea que tienen ambos y prefiguran su destino al final de la pieza.

Cierra esta sección un diálogo lírico entre el coro y Demo, en el que aquél se anticipa al pensamiento político del siglo IV [27] al comparar a éste con un tirano (v. 1114), y Demo revela estar lejos de ser –como ya sugiere esa misma comparación– el pasivo *erṓmenos* de marras (cf. vv. 1162-1163). Viene a continuación un nuevo 'round', que le concede al Paflagonio su amo (vv. 1108-1109) contradiciendo su determinación anterior (vv. 1098-1099). La acumulación de 'asaltos' hasta este que hace el quinto, en un combate decidido ya en el tercero (cf. vv. 947-959), sirve para describir el carácter indeciso, tornadizo e impresionable de Demo y su comicidad radica en el

[27] Cf. JEN. *Mem.* I 2, 40 sigs., *Banq.* IV 45, PLAT. *Gorg.* 513 A

énfasis reiterativo. Se trata ahora de hacerle al amo pequeños favores y de servirle suculentas gollerías. La culminación de la porfía se alcanza cuando el Morcillero ofrece a Demo como cosa suya las tajadas de liebre que le traía el Paflagonio (v. 1199). El robo del regalo y la usurpación del mérito es la justa réplica al escamoteo que hizo el Paflagonio de la tarta lacónica amasada en Pilo por el doméstico primero (vv. 55-57). La *peripéteia* cómica, que sigue la pauta de las inflexiones del destino en la tragedia, se efectúa a un ritmo muy vivo entre los versos 1219 y 1264. Cuando compara la cesta llena del Paflagonio con la vacía del Morcillero, Demo advierte el robo y un dolorido reproche le sale del hondón del alma, como no podía ser de otro modo, en el dórico poético de la lírica coral (v. 1225). Y su amargo desencanto se trueca en justa cólera con el cínico alegato de haber robado en beneficio del pueblo que le endilga el infiel siervo (v. 1226). Colérico, le exige devolver la corona que portaba para entregársela al Morcillero, lo cual equivalía a una destitución del cargo [28]. Pero el criado se resiste a entregarla y afirma tener un oráculo pítico donde figura el nombre de su sucesor. La anagnórisis del Morcillero que viene a continuación (vv. 1231-1251) se ajusta a la pauta marcada por tragedias como el *Edipo rey* sofócleo (vv. 1121-1181) o *Las bacantes* (vv. 1271-1289) de Eurípides. El Paflagonio se expresa con lenguaje y ritmos paratragédicos, con citas de versos euripídeos [29], literales o con deformaciones cómicas. A modo de *sphragís*, el Corifeo, cogiendo la corona que el Paflagonio acaba de arrojar al suelo, se la tiende al Morcillero y le proclama

[28] Cf. Pseud.-Dem. XXVI 5; LVIII 27, Licurgo, *Contra Leócrates* 122. Magistrados, consejeros y quienes tomaban la palabra en la Asamblea se ponían una corona. Al magistrado que se destituía se le quitaba la corona.

[29] V. 1240: = Eur., fr. 700 (del *Télefo*); v. 1249:= Eur., fr. 310 (del *Belefo-rontes*); vv. 1250-1252: = Eur., *Alcestis* 177-182.

vencedor (v. 1253)[30], pero éste se la cede a Demo, el verdadero beneficiario del resultado de la disputa (vv. 1253-1255).

Tras la revelación del nombre del Morcillero (no una verdadera epifanía como será en el éxodo la de Demo), cierra el debate de éste con el Paflagonio una segunda parábasis carente de la parte estrófica. La oda, en dáctilo-epítritos, que comienza con unos versos tomados de un *prosódion* de Píndaro[31], deja al socaire de burlas a dos personajes, como preparación al contenido escóptico del epirrema. Se trata de Lisístrato, del demo de Colarges[32], individuo poco recomendable *(Acarn.* 855-859) y lenguaraz *(Avisp.* 787-795) y de Tumantis, de quien sólo se conoce su exagerada delgadez por un fragmento de Hermipo (35, 3) y la extrema pobreza que conmueve al cómico. El texto del v. 1273 no es demasiado claro y hay que sobreentender un «te implora» del que depende el infinitivo *mḕ kakôs pénesthai.*

---

[30] El sintagma *Zeû Hellánie* se presta a dudas en lo referente *a)* a la elección del epíteto y *b)* a su función sintáctica. Las explicaciones que se han dado a lo primero son: 1) se escoge esta advocación porque la victoria del Morcillero es la de un griego sobre un bárbaro (el Paflagonio) y 2) en Egina había un culto a Zeus Helanio (cf. PÍND., *Nem.* 5, 10) y Aristófanes, que aspiraba a triunfar con su comedia como el protagonista de ésta, tenía alguna vinculación con dicha isla (cf. *Acarnienses* 652-654). Creo que, como el empleo del dórico en el v. 1225, se justifica por la parodia del lenguaje trágico. En lo que toca a la función sintáctica puede ser: *a)* un vocativo; *b)* una exclamación. En el supuesto *a)* el Corifeo miraría al cielo y elevaría la corona arrojada al suelo por el Paflagonio. En el supuesto *b)* el Corifeo se dirigiría al Morcillero y le tendería la corona, que éste, a su vez, ofrecería a Demo. Aunque nos inclinamos por esta interpretación, preferimos respetar en la traducción la ambigüedad del texto. De ahí que no hayamos puesto signos de admiración ni indicación alguna.

[31] El compuesto en honor de Atenea Afea de Egina (fr. 101 Turyn) según E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, págs. 204-207, o de Leto y Ártemis (fr. 89 Schrader = 89 a Snell) según SOMMERSTEIN, Aristophanes, *Knights*, Warminster, 1981, pág. 210.

[32] *Prosopographia Attica*, ed. KIRSCHNER, n° 9630.

El epirrema contiene una denuncia a la opinión pública de las prácticas sexuales de Arífrades, un entusiasta del *cunnilingus*, como se conoce también por otras piezas de Aristófanes (*Avispas*, 1280-1283; *Paz*, 883-885, fr. 63), que realizaba en condiciones especiales (tal vez durante la menstruación), según nuestro texto, lo que repugna al comediógrafo, el cual, como parecen indicar otros pasajes suyos (*Asambl.*, 846-847 y tal vez *Paz*, 716), no se escandalizaba demasiado por semejantes juegos en condiciones 'normales'. Por ello es muy probable que la arremetida contra dicho individuo no venga dictada aquí por la decencia, ni tampoco por los módulos morales de los caballeros de los que Aristófanes se erigiría en portavoz, como supone W. Kraus [33], sino por las rivalidades profesionales. Arífrades, como sugiere Sommerstein (*o. c.*, pág. 211), pudo haber compuesto alguna comedia. El personaje en cuestión [34], además del Arignoto que aparece en este epirrema (v. 1278) tenía otro hermano, un actor mencionado en *Avispas*, 1279, y era hijo de un tal Autómenes, cuyo irónica felicitación (*makarismós*) se hace *ibid.* 1275 por tener hijos tan excelentes. De hacer caso a un aserto de un interlocutor de un diálogo de Ésquines de Esfeto citado por Ateneo (V 220 b-c), Arífrades fue discípulo de Anaxágoras [35].

El tono irónico del *makarismós* del progenitor de los tres hermanos a que nos hemos referido hace muy probable que la mención de Arignoto en el v. 1278 como punto de referencia para denigrar a Arífrades tenga también su poquito de ironía encubierta. En *Avispas*, 1277-1278 se le califica de 'amigo de todos' y de 'citaredísimo' a quien jamás abandonaba la *cháris*,

---

[33] *Aristophanes' politische Komödien*, Wien, 1985, pág. 15.

[34] Cf. *Prosopographia Attica*, ed. Kirschner, nº 2201.

[35] Sobre el personaje, cf. E. Degani, «Arifrade l' Anassagoreo», *Maia* 12 (1960), 190-217.

pero este encanto suyo *(charis)* no puede ser otro que el propio del citaredo, figura tradicionalmente afeminada. De Arignoto se dice en nuestro epirrema (v. 1279) que lo conoce todo aquel que sepa distinguir «lo blanco del nomos ortio», alterando «lo blanco de lo negro» del dicho proverbial. La interpretación habitual por 'nomos ortio' entiende aquí los 'rudimentos de la música', pero es muy probable que la asociación de *leukós* 'blanco' con los afeminados y la de *órthios* con el *phallós* (cf. *Acarn.*, 259), sobre todo si se hacía algún gesto obsceno, se prestaran a un mensaje harto diferente del que en su acepción habitual transmiten estas palabras, como sugiere Piero Totaro[36]. En tal caso, se hace muy díficil creer que Arignoto fuera en realidad amigo de Aristófanes.

El epirrema termina con un par de versos (1288-1289) que tienen cierta semejanza con un final epirremático de los *Dêmoi* de Éupolis (fr. 1, 33-34 Austin: «a aquel que decida mandar semejantes hombres, ni le den crías sus ovejas, ni frutos sus tierras»). Esta semejanza, por lo demás no muy grande, con el pasaje de *Los caballeros* se prestó a que algunos filólogos antiguos, dando crédito a la afirmación de Éupolis en sus *Báptai* (fr. 78) de que le había ayudado al 'calvo' a componer *Los caballeros*, se imaginaran que la totalidad de la segunda parábasis era obra suya y no de Aristófanes, como informa un escolio en los mss. VE al v. 1291 de dicha pieza[37]. La afirmación de Éupolis tal vez fue la réplica a otra de Aristófanes en su primera versión de *Las nubes* (v. 553) que le acusaba de haber plagiado mal en su *Maricante* a *Los caballeros*. Y basándose en el

---

[36] «Il bianco Arignoto (Ar. Eq. 1279)», *Eikasmos* 2 (1991), 153-157.

[37] Así lo ha demostrado M. Pohlenz, *Aristophanes' Ritter*, Nachr. d. Akademie d. Wissenschaften in Göttingen, phil.-hist. Kl. 1952/5 (= M. Pohlenz, *Kleine Schriften*, Hildesheim, 1965, II 519 sigs. y A. Colonna, «Aristofane ed Eupoli nella seconda parabasi dei Cavalieri», *Dioniso* 15 (1952), 32-37.

aserto eupolideo de *Báptai* y en otro, apoyado tal vez en éste, de CRATINO en su *Pytínē* de que Aristófanes «decía lo de Éupolis» (cf. schol., *Eq.* 531a), llegaron a dicha conclusión los eruditos antiguos. Pero no hay prueba fehaciente que induzca a creer que Éupolis colaborara en la composición de *Los caballeros*.

En la antoda (vv. 1293-1299) prosigue el tono 'escóptico', con la inevitable mención a Cleónimo, una de las bestias negras de Aristófanes cuya gula, como en *Acarnienses* 88 su obesidad, simbolizada por la voracidad de la gaviota anteriormente (v. 958), se describe de manera harto gráfica ahora. En el antepirrema (vv. 1300-1315), dentro del tono festivo de una prosopopeya, el comediógrafo da el primer aviso sobre la aparición, en su fase ascendente, de un nuevo astro de mal signo en el horizonte político: Hipérbolo, que en los inicios de su carrera comenzaba ya a llamar la atención de los comediógrafos (cf. CRATINO, fr. 262, ÉUPOLIS, fr. 238). Aristófanes alude a sus actuaciones en los tribunales como acusador en *Acarnienses*, 847 y se refiere despectivamente a su oficio de vendedor de lámparas (vv. 739 y 1315), pero es en este epirrema donde se asocia al personaje con un inquietante proyecto político [38]. De manera similar a como los caballos cobraban voz humana en la primera parábasis, ahora son las trirremes [39] atenienses las que celebran una reunión para discutir la noticia que trae una más vieja: Hipérbolo [40] pide una flota de cien naves para ir contra

38 En piezas posteriores Aristófanes volvería a atacarle (cf. *Nub.* 551-558, 1065, *Paz* 679-692), como sucesor de Cleón (muerto el 422 a. C.) en las pullas del cómico, hasta su asesinato el 411 en Samos.

39 El presentarlas como mujeres lo favorecía el hecho de ser femeninos tanto el nombre de la 'nave' *(naus)*, como el de la 'trirreme' *(triḗrēs)*.

40 La vieja trirreme le tilda (v. 1304) de *ándra mochtherón*, lo que tiene una exacta correspondencia en la calificación de *mochtheròn ánthrōpos* que le da TUCÍDIDES (VIII 73, 3).

Cartago. La reacción no se hace esperar. Una trirreme, recién construida y sin botar [41] (y de ahí que el poeta, comparándola con una virgen, precise que no había tenido contacto con varones, un plural representativo de la tripulación) proclama que, antes que prestarse a tan loca aventura, prefiere envejecer corroída por la carcoma, o navegar [42] hasta el templo donde Cimón [43] había depositado los restos de Teseo [44] o hasta el de las diosas venerables (las Euménides) para tomar refugio como suplicante.

¿Qué puede haber de realidad histórica en esa supuesta aventura cartaginesa? Como en el v. 174 se le promete al Morcillero el dominio de Cartago, hay quienes estiman el proyecto de Hipérbolo una pura invención de Aristófanes: p. ej. G. E. M. de Ste. Croix [45]. Pero no parece ser éste el caso. Que Atenas aspiraba a hacerse con el dominio del Mediterráneo occidental, para lo que era preciso tener primero el de Sicilia y el de Cartago después, es algo que consta en las fuentes. El año en que se representaron *Los caballeros* regresó la primera expedición naval a Sicilia, con escasos resultados (cf. Tuc., IV 63, 3-4). An-

---

[41] Aristófanes la llama 'Naufante hija de Nausón', con nombres parlantes relacionados con la navegación, aunque, como hace notar Sommerstein, *Aristophanes, Knights*, Warminster, 1981, pág. 213, no se solía dar este tipo de apelativos a las naves de guerra.

[42] Parece aludirse aquí al tópico 'navegar por la tierra, caminar por el mar' alusivo a la abertura de un canal en el monte Atos y al puente de barcas en el Helesponto construido por Jerjes.

[43] Cf. Plut., *Tes.* 36, 2-3, *Cim.* 8, 5-7.

[44] No se trata del templo denominado actualmente *Theseion*, que en realidad es un *Hefaisteion*, sino de un santuario situado al SE. de la Acrópolis (cf. Paus., I 17, 2), en el que se refugiaban los esclavos que pedían ser vendidos a otro amo (cf. Aristóf., fr. 567) y donde la gente humilde buscaba protección contra los poderosos (Plut., *Tes.* 36, 4).

[45] *The origins of the Peloponnesian war*, Ithaca, New York, 1972, pág. 222.

tes de la llegada a Siracusa de la gran expedición del 414, Hermócrates advertía a sus conciudadanos de que los cartagineses vivían con el temor continuo de un ataque ateniense (Tuc. VI 34, 2). El llevarlo a cabo entraba también en los planes de Alcibíades (Tuc. VI 15, 2). Por todo ello no es ni mucho menos descabellado dar crédito a Aristófanes. El problema estriba en precisar hasta qué punto. No es verosímil que Hipérbolo propusiese enviar una embajada[46] a Cartago para recabar su ayuda en la empresa siciliana, como consta que se hizo por entonces (Tuc. VI 88, 6), pues para semejante misión cien trirremes son excesivas y con una, como en 414, hubiera sido suficiente. Tampoco, es probable que se tratara de hacer una exhibición de poderío naval, como sugiere W. Kraus[47], sino de una expedición militar en toda regla. En ausencia de mayor documentación es imposible saber si semejante plan fue sometido a debate en la Asamblea. Una posibilidad es que se discutiera en el Consejo y no obtuviera el número de votos necesario para presentar un *probúleuma* o 'borrador de decreto' a dicha cámara. Otra, que circulara en forma de rumor por Atenas, sin que el supuesto plan llegara jamás a concretarse. Que la idea de apoderarse de Cartago rondase por la cabeza de Hipérbolo, es harto verosímil, pues ¿qué interés, si no, tendría Aristófanes en atribuírsela?

El éxodo (vv. 1316 y sigs.) consta de dos partes bien definidas: un diálogo solemne en tetrámetros anapésticos del Morcillero, a quien ya se debe llamar en justicia Agorácrito, con el Corifeo, y otro en trímetros yámbicos entre Agorácrito y Demo (vv. 1335-1408). La parte anapéstica prepara la epifanía

[46] Cf. el comentario de Dover a Tuc., VI 15, 2 en A. W. A. Gomme, A. Andrews, K. J. Dover, *A historical commentary to Thucydides* V, Oxford, 1981.

[47] *Aristophanes' politische Komödien*, Wien, 1985, pág. 161, n. 152.

de Demo [48]. Agorácrito pide religioso silencio y el cierre de los tribunales –donde siempre se desarrolla una actividad sucia y por tanto contaminante– para que el auditorio pueda entonar un peán en acción de gracias por la transformación de Demo. De feo que era, Agorácrito lo ha hecho hermoso con el mítico remedio que aplicara Medea a su padre Esón [49], el someterlo a una cocción para arrancarle la vejez y fealdad que al modo de costra deformante se le había adherido al cuerpo. Un milagro que asombra al Corifeo, por cuanto que para la mentalidad aristocrática de los caballeros el *dêmos* jamás puede ser bello, como ilustra bien el ejemplo del Tersites homérico [50]. Un milagro también, porque rompiendo con los condicionamientos del *hic et nunc* el Demo que va a aparecer, ya no como *dramatis persona* sino como personificación del pueblo soberano ateniense, no es el actual sino el de los viejos tiempos de las Guerras Médicas; ni tampoco la Atenas donde reside es la ciudad sitiada y empobrecida por la guerra, sino la 'reluciente y coronada de violetas' que cantaron los antiguos poetas [51]. Vestido al modo arcaico y con la melena sujeta con un broche en forma de cigarra, tal como cuando compartía la mesa con Aristides el Justo y Milcíades, el héroe de Maratón, se hará visible al auditorio, al abrirse las puertas de su casa, que los espectadores tendrán que figurarse que son los Propileos de la Acrópolis. Saludado por el Corifeo como 'monarca de los griegos' (v. 1333), se pone así de manifiesto que la falsa promesa que le hacía el Paflagonio (v. 797) se ha convertido en realidad gracias al Morcillero/Agorácrito. Con una condición empero, a

---

48 Cf. H. KLEINKNECHT, «Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern», *Hermes* 74 (1939), 58-65, recogido en H.-J. NEWIGER (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, págs. 144-154.

49 *Nóstoi*, fr. 6 Allen; OVIDIO, *Metam.* VII 159-293.

50 *Ilíada* II 211 sigs.

51 Cf. PÍNDARO, fr. 76 y *Acarnienses* 637-639.

juicio de Aristófanes, que se insinúa en el verso anterior (1332), la de aceptar ese fin de las hostilidades ofrecido por los lacedemonios que le permita «oler a libaciones de paz, ungido de mirra».

El diálogo de Demo con Agorácrito se desarrolla en tres fases. En una primera (vv. 1335-1355) Demo agradece el beneficio recibido y se avergüenza de su conducta anterior: de su flaqueza ante el halago de los políticos y de su propensión a gastar los dineros públicos en salarios y no en construir naves de guerra para asegurar la defensa. De acuerdo con la ideología democrática ateniense, que, siempre que se tomaban decisiones desatinadas por sufragio mayoritario, eximía a la Asamblea de responsabilidad y se la atribuía por entero al promotor de la propuesta, Agorácrito exonera también de culpas a Demo y se las echa a quienes le engañaban (vv. 1356-1357).

En una segunda fase (vv. 1358-1380) Agorácrito indaga el cambio de actitud de Demo en lo tocante al respeto de los derechos individuales, a la retribución de las prestaciones recibidas, a la política militar y educativa. Aristófanes ha sabido captar bien el menoscabo que padece la justicia, cuando sobre los jueces se ejerce la presión social excitada por la acción de un demagogo. Los versos 1359-1360 delatan la tendencia de los tribunales a prodigar las penas de confiscación de bienes cuando las arcas del fisco están vacías. A quien se le ocurra en adelante aconsejar suplir el déficit público de esa manera, Demo amenaza con arrojarle al báratro colgándole del cuello a Hipérbolo, lo que arroja cierta luz sobre el tipo de procesos en que se dio a conocer este sujeto a comienzos de su carrera política (cf. *Acarnienses,* 847). Que en lo venidero Demo prometa pagar religiosamente a los remeros nada más terminada la misión de las trirremes (v. 1366-1367), guarda relación con la política de construcción naval apuntada en los vv. 1351-1353 y permite matizar el supuesto 'pacifismo' de Aristófanes, que en

ningun momento es antiarmamentista. Lo que defiende el comediógrafo es el 'fair play' entre el Estado y el individuo. Si éste ha de cumplir con sus deberes de ciudadano, la ciudad debe retribuir puntualmente los servicios prestados y velar por que el favor no exima a nadie del cumplimiento de sus obligaciones. En consecuencia, Demo se muestra decidido a acabar con ciertos abusos y corruptelas como la falsificación de las listas de reclutamiento, pasando los nombres de unas a otras, por ejemplo, del 'catálogo' de los hoplitas al de los caballeros, para eludir el más peligroso servicio de armas en la infantería (cf. Lisias, XIV, XVI 13), o falsear la edad para quedar exento de obligaciones militares (cf. Aristot., *Const. de los aten.* 53, 7; Esq., II 133, 168).

En lo referente a la educación de la juventud, Demo se revela un decidido adversario de los aires nuevos traídos por los sofistas. Para evitar toda posible contaminación con sus doctrinas se prohibirá la estancia de los adolescentes en el ágora y se les obligará a practicar el sano ejercicio de la caza (vv. 1373-1383). Aristófanes parece anunciar al final de esta pieza el ataque en toda regla que hará a la sofística en *Las nubes*. Pero semejante defensa de la mocedad no va reñida con la tradicional afición a la pederastia del pueblo griego. Y así no tiene el menor empacho en que Agorácrito le regale a Demo un mozo bien dotado para que le acompañe con una silla plegable en sus paseos, lo que en Atenas era normal entre la gente acomodada a principios del siglo v [52], y también para que le haga 'plegadizo' a sus deseos, cuando el vagar le diera por ello.

A lo anterior, que simboliza la recuperación de los modos de vida tradicionales, Agorácrito le ofrece a Demo la garantía de practicarlos con la entrega en forma de buenas mozas de las

[52] Cf. Heraclides Póntico en Ateneo, XII 515 c.

treguas de treinta años (vv. 1388-1389) [53], las de mayor duración que la experiencia permitía soñar. La disposición de Demo a 'treintañostrincárselas' revela no tanto sus inclinaciones sexuales, como la recuperación del vigor físico y la capacidad de gozar sin limitaciones. La 'douceur de vivre' de la antigua generación no es un invento de Aristófanes, sino que coincide con la imagen idealizada del pasado que se creó a finales del siglo v en Atenas, según nos la dan a conocer Tucídides (I 6, 3), Teleclides (fr. 215 K) y Cratino (fr. 86 K). La vieja generación no sólo era valiente, próspera, 'bon vivante' y sodomita, como recuerda Lowell Edmunds [54], sino también bisexual.

Un problema plantea la presentación escénica de las Treguas de Treinta años. Suponer como W. Kraus [55] que son treinta muchachas es una ingenuidad, ya que ni el público tendría tiempo material para irlas contando, ni habría espacio donde acomodarlas en la orquestra junto con los veinticuatro coreutas y los actores. A mi juicio, estas *personae mutae* deben ser el mínimo indispensable para que se las pueda mentar en plural: dos o a lo sumo tres. Y deben salir de la casa de Demo, como se deduce del v. 1393. El Paflagonio las tiene escondidas den-

[53] Esa duración tenían las que hicieron Atenas y Esparta en 446/445 (cf. Tuc., I 115, 1) y las que elige Diceópolis en *Los acarnienses* (vv. 194-2).

[54] «The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens» *AJPh* 108 (1987), 233-263. Sin embargo, no comparto la opinión de este autor de que Demo es caracterizado como jonio, ni su interpretación de la escena final como la presentación de una ideología alternativa a la de *hēsychía* y *sōphrosýnē* ligadas a la clase de los caballeros, mediante la substitución de los caballeros por un *dêmos* rejuvenecido, es decir, por un orden político donde son innecesarios y que en cierto modo continúa la política de Cleón.

[55] *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner/ die Ritter,* Wien, 1985, pág. 106. También es mucho precisar poner en quince años la edad de cada muchacha para obtener con la suma de ambas los treinta años que duraría la tregua, como hace B. H. Kraut, *o. c.* (en nota 13), pág. 128.

tro, con lo que se quiere visualizar que la posibilidad de hacer las paces y regresar al campo no depende tanto de la actitud del enemigo como del talante propio para negociar.

El castigo del Paflagonio (vv. 1397-1401) y la promoción política y social del Morcillero/Agorácrito (vv. 1402-1408) llevan la *peripéteia* o 'reversal' cómico a sus últimas consecuencias. El castigo del primero y el premio del segundo consiste en la inversión de sus papeles, insinuada en diversos momentos del desarrollo dramático: el Paflagonio queda condenado a vender morcillas y el Morcillero se sentará en el puesto que ocupaba éste en el pritaneo. Pero a nuestro juicio la pieza termina de una manera abrupta, sin el jubiloso canto, reliquia del *kômos,* que suele ser de regla en la comedia aristofánica, una singularidad a la que David Welsh [56] ha dado recientemente una explicación satisfactoria. La anomalía se venía explicando, bien por la pérdida de ese canto en la tradición manuscrita ya en época alejandrina, bien porque fuera substituido por gritos y gestos de júbilo [57], o por cantos tradicionales de alegría que, al no ser de autoría aristofánica, no recogió la tradición. Frente a esto, Welsh opone que la pieza termina así, porque no necesita para nada un canto coral. El breve parlamento de Demo (vv. 1402-1408) que la cierra, contiene la invitación al Morcillero de ir al pritaneo (1404-1405) y la orden de llevar al Paflagonio a ejercer el oficio anterior de su oponente a las puertas de la ciudad, tal como antes había propuesto el Morcillero (v. 1398) para que allí le vean los extranjeros «a quienes perjudicaba» (v. 1408) [58]. Aristófanes alude al comportamiento de Cleón en

[56] «The ending of Aristophanes' 'Knights'», *Hermes* 118 (1990) 421-429.

[57] *Motu et gestu et clamoribus,* cf. Van Leeuwen, *Aristophanis Equites,* Leiden, 1901 [1968²], pág. 239.

[58] W. Kraus, *o. c.*, pág. 167, hacía notar que la palabra *xénoi* era la que por cerrar la pieza se grabaría en el recuerdo del auditorio. Pero, influido por la corriente general, añadía que quizá la siguieran algunos anapestos.

el asunto de Mitilene, que había criticado en *Los babilonios*. El respaldo de Demo al Morcillero vendría a darle la razón. Los extranjeros, cuando acudieran en las Dionisias al teatro, verían el justo castigo que se había impuesto al arrogante Cleón/Paflagonio. No es necesario un canto coral. La pieza termina mejor así. Menos convincentes son las razones que alude Welsh en una apostilla a su estudio [59] donde sugiere que el verbo *elōbâth'*, que Aristófanes no vuelve a usar jamás, sería la palabra clave que evocaría el recuerdo de *Los babilonios*. El cómico en dicha obra, donde seguramente Cleón aparecía como causante de los males del coro, parodiaría a Heródoto, el cual emplea dicho verbo no menos de seis veces en el relato de la automutilación de Zópiro (cf. III 153-160). Puede ser, pero es imposible comprobarlo.

EDICIONES, COMENTARIOS Y TRADUCCIONES

Ediciones y comentarios

W. Ribbeck, Berlin, 1867 (con traducción alemana y notas); Th. Kock, Berlín, 1882[3]; J. van Leeuwen, Amsterdam, 1900 (con anotaciones en latín); R. A. Neil, Cambridge, 1901, Hildesheim, 1966[2] (texto y notas en inglés); B. B. Rogers, London, 1930 (con traducción inglesa y comentario); A. H. Sommerstein, Warminster, 1981 (con traducción inglesa y comentario).

Traducciones

Españolas: J. B. Xuriguera, Barcelona, 1965; E. Gascó Castell, Madrid, 1970; F. Rodríguez Adrados, Madrid, 1991. *Portuguesa:* M. F. de Sousa e Silva (con introducción y notas), Coímbra, 1985.

---

59 «Further observations on the ending of the 'Knights'», *Hermes* 120 (1992), 377-380.

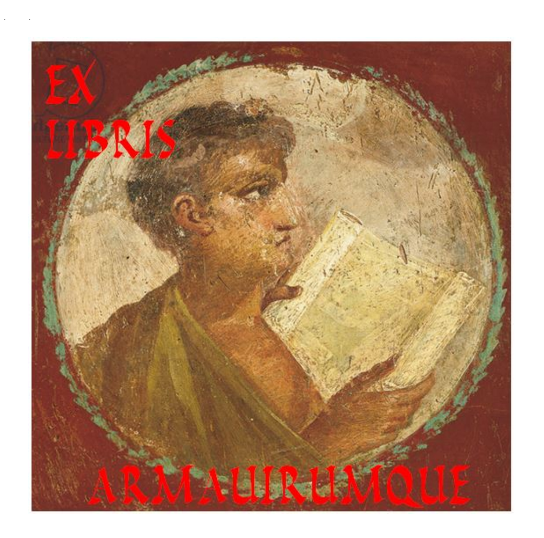
ESTUDIOS (No se incluyen los citados en las notas)

M. Pohlenz, «Aristophanes' Ritter», *NAWG* 5 (1952), 95-128 (= *Kleine Schriften* II, Hildesheim, 1965, págs. 511-544); O. Navarre, *Les cavaliers d' Aristophane. Préface de* A. Dain, París, 1956; A. T. Dorey, «Aristophanes and Cleon», *G&R* 3 (1956) 132-139; K. J. Dover, «Aristophanes' Knights 11-20», *CR* 9 (1959), 196-199; U. Albini, «Osservazioni sui Cavalieri di Aristofane», *Maia* 17 (1965), 19-29; G. B. Ford jr., «The Knigths as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogues and the demos», *Athenaeum* 43 (1965), 106-111; M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam, 1967; D. J. Littlefield, «Metaphor and myth. The unity of Aristophanes' Knights», *SPh* 65 (1968), 22; H. Maehler, «Ein Fragment aus Aristophanes' Rittern mit Scholien», *Hermes* 96 (1968), 287-293; A. Henrichs, «Aristophanes' Equites 1127-1141 (P. Mich. inv. 6035)», *ZPE* 4 (1969), 216-218; B. Marzullo, «Argumentum metricum ad Ar. Eq.», *MCr* 4 (1969), 25-32, V. Tammaro, «Ar. Eq. 11-20», *MCr* 5 (1969), 41-43; M. Lossau, «Aristophanes' Ritter im Lichte von Sophokles' König Oidipus», *AAntHung* 29 (1981[1984]), 169-180; F. Perusino, «Cratino, la kline e la lira: una metafora ambivalente nei 'Cavalieri' di Aristofane', *Corolla Londiniensis* 2 (1982), 147-159; M. Paterlini, «Aristoph., Eq. 402 sig. Un eco di Morsimo?», *Vichiana* 14 (1985), 125-130; Íd., «Ar. Eq. 32», *Orpheus* 12 (1986), 104-111; X. Riu, «Els epirremata a la paràbasi dels Cavallers», *Ítaca* 1 (1985), 177-183; I. Worthington, «Aristophanes' Knights and the abortive peace proposals of 425 B. C.», *AC* 56 (1987), 56-67; L. J. Bennett & W. B. Tyrrell, «Making sense of Aristophanes' Knights», *Arethusa* 23 (1990), 235-254; S. D. Olson, «The new Demos of Aristophanes' Knights», *Eranos* 88 (1990), 60-63; F. García Romero, «Comentario métrico a cuatro coros de Caballeros», *CFC* 23 (1989), 171-187; A. M. González de Tobía, «Composición y temática en Los caballeros de Aristófanes», *Actas del VII° simposio nacional de estudios clasicos* (Tucumán, 1984), 16 págs.; M. I. Saravia de Grossi, «El concepto de ἀσφάλεια en Los caballe-

ros de Aristófanes» (*ibid.*), 12 págs.; G. C., «El concepto de eunomía en Los caballeros de Aristófanes» (ibid.), 16 págs.

La figura de Cleón

G. B. FORD, «The Knights as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogues and the demos», *Athenaeum*, n. s. 43 (1965), 106-110; Ch. W. FORNARA, «Cleon's attack against the cavalry», *CQ* 23 (1973), 24; D. WELSH, *The development of the relationship between Aristophanes and Cleon to 424 B. C.;* Diss. Kings College, Univ. de Londres, 1978 (microfilm); F. BOURRIOT, «La famille et le milieu social de Cleon», *Historia* 31 (1982), 404-435; J. M. ENGLE, *Playing about the stage: Poetics, rituals, and demagoguery in the Knights of Aristophanes*. Diss. Princeton University, Princeton, New Jersey, 1983.



ARGUMENTOS

I

La comedia de *Los caballeros* está compuesta contra Cleón, el líder político de los atenienses. Se le presenta como un Paflagonio, recién comprado, que sirve a Demo y que ha adquirido ante él excesivo predicamento. Cuando dos compañeros suyos de esclavitud tratan de atacarlo y de traer a casa, de acuerdo con ciertos oráculos, a un vendedor de morcillas insigne por su bajeza, para que tome a su cargo la tutela del pueblo ateniense, aparecen inopinadamente en su ayuda los caballeros de Atenas en forma de coro. Insultado por ellos, Cleón se irrita, y tras haber quedado en neta inferioridad frente a sus adversarios, en lo tocante a carecer de educación, se precipita a denunciarlos ante el Consejo de haberse conjurado contra la ciudad. Y habiendo corrido el Morcillero tras él, los caballeros hablan por extenso a los ciudadanos sobre el poeta y sus predecesores, así como sobre los peligros que han compartido con ellos sus caballos en los combates . El Morcillero, tras vencer en el Consejo de un modo muy gracioso a Cleón, de nuevo aparece dirigiéndole insultos. Saca de la casa con sus llamadas Cleón a Demo, éste sale y escucha la disputa. Y tras haberse esgrimido muchas razones contra Cleón, como Agorácrito va venciendo muy hábil-

mente con sus tretas y halagos, y también con las exageraciones de los oráculos, poco a poco Demo se deja arrastrar por sus argumentos. Cleón siente miedo y recurre a ofrecer gollerías a Demo, pero el otro se dispone a su vez a hacer lo mismo. Al final, habiendo reparado Demo en la cesta de cada uno ellos, se descubre que una está vacía y llena la de Cleón, y como así se evidencia que roba las cosas de Demo, le ha de ceder a su rival la administración. Después de esto el Morcillero cuece a Demo y lo muestra con la juventud recuperada. Cleón, cargado con los trastos de Agorácrito es enviado como escarmiento a vender morcillas por la ciudad y a ejercer el oficio de éste. La pieza es del número de las muy bien elaboradas.

II

1. Su própósito era el derrocar a Cleón. En efecto, éste que era un vendedor de cueros, ocupaba el poder en Atenas por el motivo siguiente. Los atenienses tenían puesto sitio a una ciudad de Pilo, llamada Esfacteria, con los generales Demóstenes y Nicias. Éstos se demoraban y los atenienses montaron en cólera. Reunidos en asamblea y mostrando su inquietud, se levantó un tal Cleón, vendedor de cueros, y prometió traer encadenados a los enemigos en un plazo de veinte días, si era elegido general, cosa que sucedió. Conforme a sus promesas desempeñó el generalato alborotando la ciudad. Sin poder soportarlo, Aristófanes hizo representar la comedia de *Los caballeros* a su nombre, ya que por temor ningún tramoyista hizo la máscara de Cleón. Al principio agachaba la cabeza temeroso, después se dejó ver y dirigió personalmente la pieza.

2. Parece que el prólogo corre a cargo de Demóstenes, quien tras haber puesto su esfuerzo en el cerco de Pilo, fue

despojado del mando por Cleón, que había prometido entonces a los atenienses ponerles en bandeja Pilo en un plazo de veinte días. Y lo consiguió gracias a que la mayor parte de la toma la tenía ya preparada de antemano Demóstenes. Se emplea el símil de una casa señorial, cuyo dueño sería el Pueblo, y la casa la ciudad. El prólogo corre a cargo de dos criados de Demo agraviados por Cleón. El coro está compuesto por los caballeros, los cuales lograron imponer a Cleón una multa de cinco talentos dejándole convicto de soborno. Dicen que, si uno de los criados es Demóstenes, el otro es Nicias, para que los dos fueran políticos.

3. Se ha de saber que la población de Atenas se dividía en cuatro clases, pentacosiomedimnos, caballeros, zeugitas y jornaleros [1].

4. La pieza se representó en el arcontado de Estratocles, a expensas públicas, bajo la dirección del propio Aristófanes. Obtuvo el primer premio; el segundo, Cratino, con *Los sátiros;* el tercero, Aristómenes, con *Los portadores de leña.*

5. La casa es la ciudad; el dueño, el pueblo; los criados, los generales.

---

[1] Se trata de la división censitaria de los ciudadanos realizada por Solón. Los *pentakosiomédimnoi* eran los que recogían anualmente quinientas medidas *(médimnoi)* de grano, los *hippeîs* los capaces de mantener un caballo, animal de lujo, los *zeugîtai,* los propietarios de un yugo o pareja de bueyes y, por último, los *thêtes* o jornaleros, quienes no contaban con otro medio de sustento que su fuerza de trabajo.

II

De Aristófanes gramático (3 ia)

Presenta a un tal Cleón –el llamado Paflagonio y también vendedor de cueros– que devora los dineros públicos del modo más lamentable y a un morcillero descollante por el vigor de sus argumentos engañosos, un auténtico 'comemierda' [2], que se deja convencer a atacar, con la ayuda de ciertos caballeros presentes en el coro, el origen de los males y a acusar públicamente a Cleón. Así sucede. Cleón cae de muy mala manera y el 'comemierda' obtiene una honrosa presidencia.

---

[2] No otra cosa significa *skatophágoi*. El texto está corrupto y la traducción que ofrecemos es conjetural.

ABREVIATURAS

Ag. = Agón	PrAg. = Proagón
Anap. = Anapestos	
Cto. = Canto	
Ep. = Epirrema	AEp. = Antepirrema
	PrEp. = Proepirrema
	AprEp. = Antiproepirrema
Esc.(c). = Escena(s)	Esc. bat. = Escena de batalla
	Esc. dial. = Escena dialogada
	Esc. lír. = Escena lírica
	Esc. strr. = Escena con estrofas
Éx. = Éxodo	
Kat. = *Katakeleusmós*	AKat. = *Antikatakeleusmós*
Kom. = *Kommation*	
Od. = Oda	AOd. = Antoda
Pbs. = Parábasis	
Pdo. = Párodo	
Pn. = Pnigos	APn. = Antipnigos
Pr. = Prólogo	
Sphr. = *Sphragís*	
Str(r). = Estrofa(s)	AStr. = Antístrofa

PERSONAJES DE LA OBRA

Siervo primero (Demóstenes)
Siervo segundo (Nicias)
Morcillero (Agorácrito)
Cleón
Coro de Caballeros
Demo

VARIANTES CON RESPECTO A LA EDICIÓN OXONIENSE DE F. W. HALL Y W. M. GELDART

Verso	Texto de Oxford	Lección adoptada
15-18	orden: 16, 15, 17, 18	orden: 15, 17, 18, 16
32	+ποῖον βρέτας;+ ἐτεὸν	ποῖον βρέτας; <φέρ'> ἐτεὸν
175	εὐδαιμονήσω δ' εἰ διαστραφήσομαι;	εὐδαιμονήσω γ' εἰ διαστραφήσομαι
190	τουτὶ μόνον σ'	τουτί σε μόνον
294	γρύξει	λαλήσεις
295	λαλήσεις	γρύξεις
364	κινήσω	βυνήσω
366	Corifeo	Demóstenes
396	δήμου	Δήμου
427-428	Corifeo	Demóstenes
440-441	Corifeo	Demóstenes
464	Corifeo	Demóstenes
470	Corifeo	Demóstenes
605	στρώματα	βρώματα
701	κἀπεκροφήσας	κἂν ἐκροφήσας
710	δῆμον	Δῆμον
714	δῆμον	Δῆμον
720	δῆμον	Δῆμον

741	δῆμον	Δῆμον
811	δῆμον	Δῆμον
877	Γρύττον	Γρῦπον Tammaro (*Mcr* 25-28 [1990-1993] 149-150)
911	Ἀλ. ἐμοῦ μὲν οὖν. Κλ. ἐμοῦ μὲν οὖν	Ἀλ. ἐμοῦ μὲν οὖν, ἐμοῦ μὲν οὖν
919-922	Corifeo	Morcillero
975	δεῦρ'	οὐκ
1010	περὶ ἁπάντων πραγμάτων	–τὸ πέος οὑτοσὶ δάκοι
1026	θύρας	ἀθάρης
1029	τὸ πέος οὑτοσὶ	ὁ περὶ τοῦ κυνὸς
1204	Κλ. ἐγὼ δ' ἐκινδύνευσ', ἐγὼ δ' ὤπτησά γε	Πα. ἐγὼ δ' ἐκινδύνευσ'. Ἀλ. ἐγὼ δ' ὤπτησά γε
1230	+δεήσει μ'+	δεῖ μ' <ἀνδρὸς>
1253	Corifeo	Morcillero
1254-1256	Corifeo	Morcillero
1297	ὅμως	ὁμῶς
1304	μοχθηρὸν πολίτην ὀξίνην	μοχθηρόν, πολίτην ὀξίνην

CABALLEROS

(La escena representa la casa de Demo. Por la escalera de la puerta descienden a la orquestra lentamente, frotándose los miembros en señal de estar doloridos, dos esclavos, el primero en hablar porta una máscara que reproduce los rasgos del general Demóstenes, su compañero otra que imita los de Nicias.)

DEMÓSTENES [Pr. 1-241 (3 ia)

¡Ayayay! ¡Qué desgracia! ¡Ay! ¡ay! ¡Ojalá! acaben los dioses malamente con ese malvado recien comprado, el Paflagonio, y con sus intrigas, pues desde que se metió en casa siempre logra que se zurre la badana a los criados.

NICIAS

Y que sea el primero de los paflagonios en acabar con sus calumnias de la peor manera.

DEMÓSTENES

Infeliz, ¿cómo te encuentras?

NICIAS

Mal, como tú.

DEMÓSTENES

Ven aquí entonces y toquemos llorando a dúo con la flauta una endecha de Olimpo [1].

DEMÓSTENES Y NICIAS *(Imitando el sonido de la flauta)*

Mu mu, mu mu, mu mu.

DEMÓSTENES

¿Por qué gemimos en vano? ¿No deberíamos buscar el modo de salvarnos ambos y dejar de llorar?

NICIAS

¿Y qué salvación puede haber?

DEMÓSTENES

Díla tú.

NICIAS

Dímela tú, para no pelearnos.

DEMÓSTENES

¡Por Apolo! Yo no. Habla con confianza y luego te expondré mi parecer [2].

NICIAS

De eso ni pizca tengo. ¿Cómo lo expresaría de un modo sutil, al estilo de Eurípides? «¿Podrías decirme tú lo que es menester que diga?» [3].

---

[1] Mítico músico frigio o misio, autor de *nómoi* ('endechas') que se acompañaban con la flauta.

[2] No aceptamos el orden de versos propuesto por Hall-Geldart, sino el de Coulon-Van Daele (es decir, 15, 17, 18, 16).

[3] Cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 345.

DEMÓSTENES

No, por favor, no me hagas tragar perifollos [4] y encuentra algún 'pasacalle' [5] para pasar del amo.

NICIAS

Repite entonces muchas veces 'cabullámonos', empalmándolas así.

DEMÓSTENES

Vale. Lo digo: 'cabullámonos'.

NICIAS

Añade 'es' detrás de 'cabullámonos'.

DEMÓSTENES

'Es'

NICIAS

Muy bien. Di ahora 'cabullámonos' y luego 'es', despacito primero y luego, como si te la menearas, dándole más rápido a la cosa.

DEMÓSTENES

Cabullámonos es, cabullámonos, escabullámonos.

NICIAS

Ya está. ¿No te gusta?

---

[4] Alusión a la madre de Eurípides, verdulera de profesión. El *skándix* era una verdura que sólo comían los pobres. El verbo *diaskandinízō* aludiría a dar un alimento vulgar y de escasa calidad.

[5] Traducimos así de forma aproximativa *apókinon* (v. 20) que designaba una danza de carácter burlesco y licencioso.

DEMÓSTENES

Sí, ¡por Zeus! Pero me temo el mal agüero para la piel.

NICIAS

¿Por qué?

DEMÓSTENES

Porque la piel se les va a los que se masturban.

NICIAS

Lo mejor entonces para nosotros, por el momento, es ir a prosternarnos ante la imagen de algún dios.

DEMÓSTENES

¿A qué imagen? ¿De verdad crees en los dioses?

NICIAS

Yo sí.

DEMÓSTENES

¿En qué te basas?

NICIAS

En que me aborrecen. ¿No es un indicio verosímil?

DEMÓSTENES

Maña te das para convencerme. Pero hay que ver las cosas de otra manera. ¿Quieres que explique el asunto a los espectadores?

NICIAS

No estaría mal. Pidámosles sólo que con sus caras nos dejen ver si les gusta lo que decimos y representamos.

DEMÓSTENES

Entonces puedo empezar ya. Es nuestro amo un hombre de talante rústico, dado a comer habas y propenso a la cólera: Demo el Picnita [6], un vejete cascarrabias, medio sordo. Y la luna nueva pasada compró un esclavo, un curtidor de pieles paflagonio [7], marrullero redomado y grandísimo calumniador. El susodicho pielero-paflagonio se caló la forma de ser del viejo, se echó a los pies del amo y se puso a hacerle carantoñas, a halagarle, a adularle y engañarle con la punta de los recortes del cuero, hablándole así: «Demo, toma un baño no más hayas juzgado un solo pleito, engulle, zampa, traga, ten el trióbolo [8]. ¿Quieres que te sirva un piscolabis?». Luego arrebata lo que cualquiera de nosotros tiene dispuesto y se lo ofrece al amo como regalo suyo. Precisamente el otro día, cuando tenía yo amasada en Pilo una tarta lacónica [9], se me adelanta muy a lo cazurro, me la birla y le sirve como hecha por él la que yo había preparado. A nosotros nos aparta a un lado y no consiente que le atienda al amo nadie. Se planta a su vera cuando está comiendo y le espanta con su matamoscas de cuero ... los oradores. Salmodia oráculos, el viejo cae en el trance de las Sibilas [10], y tan pronto le ve alelado,

---

[6] El adjetivo πυκνίτης (creado sobre el modelo de Ἀρεωπαγίτης) alude a la Pnix donde celebraba el pueblo sus asambleas.

[7] El padre de Cleón, según informa el escoliasta, era curtidor. Muchos esclavos procedían de Paflagonia y la aplicación de este nombre genérico a Cleón se explica por su asociación con el verbo παφλάζω ('borbotear').

[8] Gracias a Cleón se había aumentado a tres óbolos el salario de los jueces.

[9] Por renuncia de Nicias al mando de la expedición, Cleón logró en veinte días la rendición de la guarnición espartana de Pilo. Los preparativos de la empresa fueron, sin embargo, llevados a cabo por Demóstenes.

[10] La proliferación de oráculos de toda índole en Atenas a comienzos de la guerra del Peloponeso la atestigua TUCÍDIDES (II 8, 2; 21, 2). Es ésta la primera mención de fuente ateniense a la Sibila.

despliega sus artes. A los de casa les levanta calumnias falsas por completo, y los latigazos después nos los llevamos nosotros. El Paflagonio corre detrás de los criados, les exige, les asusta y les saca dinero diciéndoles: «Veis a Hilas cómo recibe azotes por mi culpa? Si no me tapáis la boca moriréis hoy». Y nosotros le damos la pasta. Si no, la cagamos ocho veces más con las patadas que nos suelta el viejo. Así que, ahora, pensemos de una vez, buen amigo, por qué camino y a quién hemos de dirigirnos.

NICIAS

El mejor, majo, es aquel de «cabullámonos».

DEMÓSTENES

No. Es imposible que se le escape nada al Paflagonio, porque tiene el ojo en todo, un pie en Pilo y el otro en la Asamblea. Tan despatarrado está, que su culo se encuentra ahora en Caonia, sus manos en Etolia y su pensamiento entre los Clópidas [11].

NICIAS

Entonces, lo mejor para los dos es morir.

DEMÓSTENES

En ese caso, mira cuál es la mejor manera de morir como valientes.

---

[11] Los cáones eran un pueblo del Epiro. Su mención (v. 78), así como la de los etolios (v. 79), obedece a la asociación respectiva con los verbos *cháskein* ('tener la boca abierta') y con *aiteîn* ('pedir'). En cuanto a Clópidas es una deformación sobre κλώψ ('ladrón') del nombre del demo Κρωπίδαι.

NICIAS

¿La mejor, leñe, la mejor manera de morir como valientes? Lo mejor para nosotros es beber sangre de toro[12]. La muerte de Temístocles [13], sin duda, es lo preferible.

DEMÓSTENES

¡Por Zeus!, no, sino beber puro el vino del Buen Genio [14]. Tal vez así tomaríamos una buena determinación.

NICIAS

Mira tú: ¡Vino puro! ¿Contigo va la cosa de bebida? ¿Cómo un tío puede tomar, borracho, una buena determinación?

DEMÓSTENES

¿De veras, tú? Las chorradas las sacas a cántaros de la fuente [15]. ¿Te atreves a insultar al vino en lo tocante a la imaginación? ¿Qué cabe encontrar más eficaz que el vino? Lo ves: cuando beben, los hombres se hacen ricos, tienen éxito, ganan pleitos, son felices, ayudan a los amigos. Anda ya, sácame pronto una jarra de vino, para que riegue mi mente y diga algo ingenioso.

---

[12] Los antiguos la estimaban venenosa; cf. HERÓDOTO, III 125, PLINIO, *Hist. nat.* XI 90, NICANDRO, *Alexipharmaca*, 315. El verso es una imitación de SÓFOCLES, fr. 185 N: ἐμοὶ δὲ λῷστον αἷμα ταύρειον πιεῖν. Sobre las formas de suicidarse típicas mencionadas en otras comedias de Aristófanes, cf. E. FRAENKEL, «Selbstmordwege», *Philologus* 87 (1932), 470-473.

[13] Cf. CICERÓN, *Brutus* 43. TUCÍDIDES, II 138, 4, en cambio, dice que murió de enfermedad.

[14] Después de la cena, se bebía un poco de vino puro diciendo ἀγαθοῦ δαίμονος (ATENEO, II 38 D).

[15] El compuesto κρουνοχυτρολήραιον (v. 89), en el que se combinan los nombres de la 'fuente', el 'recipiente' y la 'necedad', anticipa la polémica helenística entre los 'bebedores de agua' y los 'bebedores de vino' a propósito de la inspiración poética.

NICIAS

¡Ay! de mí. ¿Qué diantre nos vas a hacer empinando el codo?

DEMÓSTENES

Cosas buenas. Anda, sácala *(Nicias entra en la casa),* que yo me voy a tumbar. Si agarro una cogorza, dejaré espolvoreado todo esto *(señalando al teatro)* de determinacioncillas, sentenciejas y pensamienticos.

NICIAS

(Saliendo con una jarra y un vaso) ¡Qué suerte que no me pillaran dentro robando el vino!

DEMÓSTENES

Dime: ¿Qué hace el Paflagonio?

NICIAS

Lamió pasteles de sal confiscados [16] y ahora, el muy gafe, está roncando borracho, tumbado boca arriba sobre los cueros.

DEMÓSTENES

Venga, pues, échame a borbotones una buena libación de vino puro.

NICIAS

(Tendiéndole el vaso) Toma y liba en honor del Buen Genio.

---

[16] Se tomaban para acrecentar la sed y seguir bebiendo. La confiscación de bienes era una pena accesoria de múltiples delitos. Parte de los dineros obtenidos de su subasta pública correspondía al acusador, lo que, lógicamente, fomentaba la sicofancia.

DEMÓSTENES

Traga, traga la libación del Genio de ... Pramno [17]. *(Tras beber)* ¡Oh! Buen Genio, tuyo es el plan, no mío.

NICIAS

Por favor, dime: ¿Qué es?

DEMÓSTENES

Roba enseguida los oráculos del Paflagonio y sácalos de dentro, mientras está dormido.

NICIAS

Vale. Pero me temo encontrar al Genio de mal genio. *(Entra en la casa)*

DEMÓSTENES

¡Ea! Yo me aplicaré a la jarra, para regar la mente y decir algo agudo.

NICIAS

(Saliendo con un rollo de papiro) ¡Qué recio se pee y ronca el Paflagonio! Como que cogí sin que se diera cuenta el santo oráculo que tantísimo guardaba.

DEMÓSTENES

¡Relisto!, tráelo para que lo lea *(Nicias se lo da y le mira expectante)*. Y tú echa de beber de una vez. *(Desplegando el rollo)* Veamos qué hay aquí. ¡Huy, profecías! Dame pronto la copa.

---

17 El vino de Pramno, en la costa de Asia Menor, es mencionado ya en los poemas homéricos (*Il.* XI 639, *Od.* X 235).

NICIAS

Aquí la tienes. ¿Qué dice el oráculo?

DEMÓSTENES

Escancia otra.

NICIAS

¿Pone en los oráculos: «escancia otra»?

DEMÓSTENES

¡Oh! Bacis [18].

NICIAS

¿Qué hay?

DEMÓSTENES

Rápido, dame la copa.

NICIAS

Gran uso hacía Bacis de la copa.

DEMÓSTENES

¡Ah! Paflagonio, bribonazo, ¡eso era lo que venías guardando, temeroso del oráculo que te atañía!

NICIAS

¿Por qué?

DEMÓSTENES

Aquí está cómo va a ser su ruina.

---

[18] Nombre de oráculo citado con frecuencia junto al de la Sibila. Sus predicciones se hicieron famosas durante las Guerras Médicas (cf. HERÓDOTO, VIII 20, 77; IX 47) y su prestigio se renovó durante la Guerra del Peloponeso.

NICIAS

Y ¿cómo?

DEMÓSTENES

¿Que cómo? El oráculo dice sin rodeos que primero habrá un vendedor de estopa [19], que será el primero en dominar los asuntos de la ciudad.

NICIAS

Ya tenemos con ése un vendedor. ¿Qué hay a continuación? Dilo.

DEMÓSTENES

Después de ése, el segundo será un vendedor de borregos [20].

NICIAS

Ya van dos vendedores. Y ¿qué le ha de pasar a éste?

DEMÓSTENES

Que tendrá el poder, hasta que aparezca un tipo más repelente que él. Después de eso, viene su ruina. Efectivamente, le sucede un vendedor de cueros, el Paflagonio, rapiñador, vocinglero con una voz estruendosa como el Ciclóboro [21].

NICIAS

Luego ¿estaba decretado por el sino que al vendedor de borregos se lo cargase un vendedor de cueros?

---

[19] Alusión a Éucrates, mencionado más adelante (v. 254).

[20] Lisicles (mencionado en v. 765), estratego en el 428/427, que murió en el valle del Meandro ese mismo año (cf. TUCÍDIDES, III 19). Según PLUTARCO, *Pericles* 24, tomó por esposa a Aspasia a la muerte del gran estadista. Es éste el momento en que Aristófanes comienza el cómputo de los nuevos políticos procedentes de la burguesía que desprecia.

[21] Torrente del Ática célebre por su estrépito en épocas de crecida.

DEMÓSTENES

Sí, ¡por Zeus!

NICIAS

¡Ay! pobre de mí, ¿de dónde podría salir ya un solo vendedor?

DEMÓSTENES

Todavía queda uno que tiene un oficio extraordinario.

NICIAS

Dime, te lo ruego, ¿quién es?

DEMÓSTENES

¿Te lo digo?

NICIAS

Sí, ¡por Zeus!

DEMÓSTENES

Es un vendedor de morcillas el que se lo va a cargar.

NICIAS

¿Un vendedor de morcillas? ¡Posidón!, ¡qué oficio! Anda, di: ¿Dónde vamos a encontrar al tipo ese?

DEMÓSTENES

Busquémosle.

NICIAS

No hace falta. Hélo ahí que viene al mercado, como por voluntad divina *(Entra el vendedor de morcillas con una mesa plegable y un cesto en la cabeza).*

DEMÓSTENES

¡Oh! bienaventurado vendedor de morcillas, aquí *(señalando los escalones de la puerta de la casa de Demo)* sube aquí, queridísimo amigo. Apareciste como la salvación de la ciudad y de nosotros dos.

MORCILLERO

(Deteniéndose) ¿Qué pasa? ¿Por qué me llamáis?

DEMÓSTENES

Ven acá a enterarte de la suerte y fortuna tan grande que tienes.

NICIAS

Anda, quítale el tablón e infórmale de cómo es el oráculo de la divinidad; entretanto yo iré a vigilar al Paflagonio.

DEMÓSTENES

Ea, tú, deposita primero en el suelo tus trastos; y luego prostérnate ante la tierra y los dioses.

MORCILLERO

Ahí los tienes. ¿Qué pasa?

DEMÓSTENES

¡Oh! bienaventurado, ¡oh! acaudalado, ¡oh! tú que ahora no eres nadie y mañana serás supergrande, ¡oh! caudillo de la próspera Atenas.

MORCILLERO

¿Por qué no me dejas, buen hombre, lavar las tripas y vender las morcillas, en vez de cachondearte?

DEMÓSTENES

¡So lelo!, ¡qué tripas! *(señalando al público).* Mira aquí. ¿Ves las filas de esta gente?

MORCILLERO

Las veo.

DEMÓSTENES

El caudillo serás de todos ellos, y también del mercado, de los puertos y de la Pnix. Al Consejo, lo patearás; a los generales, los harás trizas, los encadenarás, los encarcelarás; y en el Pritaneo comerás ... pollas [22].

MORCILLERO

¿Yo?

DEMÓSTENES

Sí, tú. Pero todavía no ves todo. Sube un poco más, también sobre el tablón de tu mesa y pon la vista en todas las islas de tu alrededor.

MORCILLERO

(Tras subir unos escalones de la casa de Demo y ponerse sobre su tabla) Las veo.

DEMÓSTENES

¿Y qué? ¿Ves también los puertos comerciales y las naves de carga?

---

[22] La aparición de λαικάσει (v. 167), en vez de σιτήσει ('tomar alimento') es un *aprosdókēton.* El verbo denota la práctica de la *fellatio* y lo hemos traducido con la misma crudeza con que lo entendería el auditorio ateniense. Se juega brutalmente con el tópico de la degradación sexual de los políticos.

MORCILLERO

Sí.

DEMÓSTENES

¿Cómo, pues, no va a ser grande tu suerte? Ahora mira a este lado, con tu ojo derecho a Caria y con el otro a Cartago.

MORCILLERO

¡Buena suerte, sí, tendré, si me quedo bizco![23]

DEMÓSTENES

Por eso no, sino porque gracias a ti se venderá todo eso. Serás, según lo dice aquí el oráculo, un tío importantísimo.

MORCILLERO

Dime: ¿Cómo llegaré a ser alguien, si soy un morcillero?

DEMÓSTENES

Por eso mismo te engrandecerás, porque eres ruin, procedes del mercado y tienes desparpajo.

MORCILLERO

No creo merecer tanta categoría.

DEMÓSTENES

¡Ay de mí! ¿Por qué razón dices no merecerla? Me pareces consciente de tener cierta virtud. ¿Acaso eres de buena familia?

---

[23] Aceptamos (v. 175) la lección γ' en lugar de δ' de R, de acuerdo con la atinada observación de E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, pág. 47. Se trata de una réplica irónica, no de una interrogación.

MORCILLERO

No, ¡por los dioses!, que yo sepa, vengo de gente ruin.

DEMÓSTENES

¡Oh! bienaventurado, ¡qué suerte tienes!, ¡qué buena condición la tuya para la política!

MORCILLERO

Pero si ni siquiera sé, buen hombre, lo de la escuela, salvo las letras, y encima muy requetemal.

DEMÓSTENES

Sólo eso te perjudica: saberlas muy requetemal. El liderazgo del pueblo no le va al hombre instruido, ni al honrado en su forma de ser, sino al ignorante y al corrupto. Conque no dejes escapar lo que te ofrecen los dioses en sus oráculos.

MORCILLERO

¿Cómo diantre se expresa el oráculo?

DEMÓSTENES

Bien sí, ¡por los dioses!, aunque de un modo enigmático, un tanto enrevesado y sutil *(despliega el rollo y comienza a leer):*

«Mas cuando aprese el aguila 'cueral'[24] *de corvas garras* (6 da)
con su pico a la estúpida sierpe bebedora de sangre,
entonces ya se echará a perder el salmorejo de los paflagonios

[24] Buena parodia del estilo oracular en el que son frecuentes las parábolas de animales: cf. *Il.* XII 200, LUCIANO, *Jup. trag.* 31. La enemistad natural entre el águila y la serpiente la destaca ARISTÓTELES, *Hist. an.* X 1, 609 a 4. El neologismo *byrsáietos,* que traducimos por 'águila cueral' por analogía con 'águila real' es una clara alusión a Cleón.

y a los vendedores de tripas la divinidad otorgará
gran gloria, si no prefieren seguir vendiendo morcillas».

MORCILLERO

Y ¿qué tiene que ver conmigo eso? Explícame.

DEMÓSTENES

El águila cueral es el Paflagonio *(señalando la casa)* que está ahí.

MORCILLERO

¿Y qué significa eso de 'corvas garras'?

DEMÓSTENES

Exactamente lo que dice, que encorva las manos para arramblar con todo.

MORCILLERO

Y la sierpe ¿a qué alude?

DEMÓSTENES

Está clarísimo. La sierpe es alargada y la morcilla también es alargada. Además 'bebedora de sangre' lo es la morcilla y la sierpe. Así que dice que la sierpe va a vencer al águila cueral, si no se deja calentar los cascos con sus palabras.

MORCILLERO

Los oráculos me halagan. Pero me pregunto cómo seré yo capaz de gobernar al pueblo.

DEMÓSTENES

Eso es tarea facilísima. Haz cabalmente lo que haces. Revuelve todos los asuntos, hazlos morcilla y congráciate siempre con el pueblo endulzándole con frasecillas de cocinero. Las

demás condiciones del liderazgo las reúnes: lenguaje indecente, ruin linaje, eres discutidor. Tienes todo lo necesario para la política. Los oráculos coinciden también con el pítico. Así que corónate y haz una libación a la Estupidez. Y ¡a defenderte de ese tipo!

MORCILLERO

¿Y quién se pondrá de mi parte? Los ricos le temen y la gente pobre se pee de miedo ante él.

DEMÓSTENES

Pero hay mil caballeros, hombres de pro, que le odian y acudirán en tu ayuda; de los ciudadanos, así lo harán también las personas decentes y de los espectadores, todo el que tenga buen juicio. Yo estaré con ellos y también echará una mano la divinidad. No temas, porque no está caracterizado, pues por miedo ningún fabricante de máscaras quiso hacer una que se le pareciera. Aunque, de todas formas, se le reconocerá, ya que el público es perspicaz *(sale el Paflagonio de la casa de Demo).*

MORCILLERO

¡Desdichado de mí!, el Paflagonio sale.

PAFLAGONIO

No ciertamente, ¡por los doce dioses!, os alegraréis los dos de estar tanto tiempo conspirando contra el pueblo. (*Reparando en la copa*) Esa copa calcídica, ¿qué hace aquí? No cabe duda de que preparáis la defección de los calcidenses [25]. Pereceréis, moriréis, grandísimos bribones.

[25] Calcis, la principal ciudad de Eubea, se sublevó contra Atenas en 445 y fue sometida por Pericles (cf. Tuc., I 144). En los inventarios del Partenón se mencionan 'vasos calcídicos' de plata. El calificativo aquí empleado para un enser, de material evidentemente más modesto, es una exageración cómica que sirve para poner de relieve la manía delatoria de Cleón.

DEMÓSTENES [Pdo. 242-283 (4 tro)

(Al Morcillero) ¡Eh! tú, ¿por qué huyes? Párate. Noble morcillero, no traiciones el plan. *(Al coro que entra)* Caballeros, acudid. Ahora es el momento. Simón, Panecio [26], galopad sobre el ala derecha. *(Al Morcillero)* Ya están cerca. ¡Ea! defiéndete y da la cara. La polvareda indica que cargan en bloque. ¡Venga!, defiéndete, persíguelo, ponlo en fuga.

CORO DE LOS CABALLEROS

Duro, duro con el granuja, espantajo de la tropa de a caballo, recaudador de impuestos, abismo y Caribdis de rapiña, granuja y requetegranuja. Mil veces se lo repetiré, pues granuja es mil veces al día. Golpéalo, persíguelo, espántalo, desconciértalo y muéstrale tu aborrecimiento, que también lo hacemos nosotros. Acósalo con tus gritos. Pero, ¡cuidado!, no se te escape, pues conoce los caminos por los que Éucrates [27] huyó derechito a los molinos.

PAFLAGONIO

(Al público) Ancianos heliastas, cofrades del trióbolo, a quienes apaciento clamando a voces lo justo y lo injusto, venid en mi ayuda, que me están dando golpes unos conjurados.

CORIFEO

Con razón, pues devorabas los fondos comunes antes de tocar-

---

[26] Simón y Panecio probablemente, como dice el escoliasta, eran hiparcos ese año. El primero aparece como sacerdote de un *thíasos* de Heracles del demo Cidateneo en *IG* II 2, 2343 (cf. S. Dow, *Am. Journ. Arch.* 73 [1969], 234 ss.), y quizá fue autor del tratado hípico mencionado por JENOFONTE, *De la equitación* I 1.

[27] Personaje aludido anteriormente (cf. nota 19). El texto griego (v. 254) dice εὐθὺ τῶν κυρηβίων 'derecho al salvado', lo que puede significar, o que se retiró a sus molinos para dedicarse a una actividad lucrativa abandonando la política, o que se refugió en ellos huyendo de una persecución.

te en suerte tu porción y palpabas, como si fueran higos, a los obligados a rendir cuentas, para ver cuál de ellos estaba verde, o maduro, o un tantico duro; y si reconocías que alguno era poco enredador y lelo, lo hacías traer del Quersoneso, con tus calumnias le ponías la zancadilla, le dabas la vuelta y te lo trincabas por … la espalda [28]. Observas a los ciudadanos para atisbar cuál de ellos tiene el pelo de la dehesa, dineros y buen linaje, y tiembla ante las complicaciones.

PAFLAGONIO

¿Me atacáis también? Pero si yo, amigos, estoy recibiendo golpes por vosotros, porque iba a proponer que es justo que se os erija un monumento en la Acrópolis por vuestra valentía [29].

CORIFEO

¡Qué embustero y qué zorro eres! ¿Ves con qué engaños trata de ganarnos, como si chocheásemos? Pero, si por ahí vence, *(mostrando el puño)* recibirá un golpe de éste, y si trata de zafarse por aquí, una buena patada.

PAFLAGONIO

(Tratando de esquivar los golpes) ¡Oh! ciudad y pueblo, ¡qué fieras me pegan en el estómago!

---

[28] El verbo ἐνεκολήβασας (v. 263: ἀντὶ τοῦ καταπέπωκας schol.) en este contexto, donde se juega con el adjetivo 'maduro' y el substantivo ὦμος 'espalda', se prestaba a una interpretación obscena, habida cuenta de su posible asociación con κόλον 'colon' y βαίνειν 'cubrir'. Sobre las actitudes del coro y del Paflagonio al declamarse los vv. 270-272, cf. P. THIERCY, «Problèmes de distribution et d'attribution de repliques chez Aristophane», *Pallas* 38 (1992), 289-300.

[29] Sobre la brillante actuación de la caballería ateniense en la expedición a Soligea, localidad próxima a Corinto, a la que alude el antepirrema de la parábasis, cf. TUCÍDIDES, IV 42-45.

CORIFEO

Encima gritas, como haces siempre para doblegar a la ciudad.

PAFLAGONIO

Sí, y con este grito de guerra te voy a poner en fuga ya de entrada.

CORIFEO

Bien, si vences con tus gritos, para ti la ovación de la victoria, pero *(señalando al Morcillero),* si te sobrepasa en desvergüenza, el pastel del premio [30] es nuestro.

PAFLAGONIO

(Señalando al Morcillero) A este individuo yo lo denuncio, y afirmo que exporta 'caldamen' [31] para las trirremes de los peloponesios.

MORCILLERO

También yo a él, ¡voto a Zeus!, porque corre al Pritaneo con la andorga vacía y sale arreando después con ella llena.

DEMÓSTENES

Y sacando, ¡vive Zeus!, lo prohibido al propio tiempo, queso, carne y salazón de pescado; lo que jamás se le consintió a Pericles [32].

---

[30] El πυραμοῦς (v. 277), según informa un escolio, era un pastel que se daba como premio a quienes podían resistir la noche entera despiertos en los *symposia*.

[31] El neutro plural ζωμεύματα, formado a imitación de otros como παίδευμα, δούλευμα de la tragedia, es de creación cómica sobre ζωμός 'caldo'. De la misma manera que el pueblo emplea el sufijo culto *-men* para referirse a cosas harto concretas, lo hemos traducido por 'caldamen', que tiene cierto efecto de *aprosdókēton* marinero (cf. 'velamen').

[32] Pericles jamás fue honrado con la alimentación a expensas públicas en el pritaneo.

PrAg 284-360 (sist. tro)] PAFLAGONIO [Ag. 284-460

(Alzando la voz) *Moriréis los dos ahora mismito.*

MORCILLERO

Gritaré tres veces más que tú.

PAFLAGONIO

Te aturdiré a voces.

MORCILLERO

Te acallaré a gritos.

PAFLAGONIO

Te difamaré, si eres general.

MORCILLERO

Te zurraré el lomo como a un perro.

PAFLAGONIO

Te acorralaré con mis embustes.

MORCILLERO

Te cortaré la escapada.

PAFLAGONIO

Mírame sin pestañear.

MORCILLERO

También me crié en la plaza.

PAFLAGONIO

Te haré pedazos, si replicas.

MORCILLERO

Te haré mierda, si rechistas.

PAFLAGONIO

Confieso que robo, y tú no.

MORCILLERO

Claro que no, ¡por el Hermes del mercado!,
y aunque me estén viendo, perjuro no hacerlo.

PAFLAGONIO

Te atribuyes habilidades ajenas
y declararé ante los prítanes
que tienes, sin pagar el diezmo,
tripas consagradas a los dioses[33].

I Str. 303-313 (paeon, 4 tro)] CORO [Od. 303-332

Bribón, asqueroso, bocazas,
de tu descaro está toda la tierra llena,
toda la Asamblea, las autoridades,
los procesos públicos y los tribunales.
Removedor de fango, que has perturbado
toda nuestra ciudad, y ensordecido
a nuestra Atenas con tus gritos,
oteando desde lo alto de las rocas[34],
como si fueran atunes, los tributos.

PAFLAGONIO [PrEp. 314-321 (4 tro)

Bien sé de dónde se me cose la suela de este zapato.

[33] La explicación del escoliasta («los *mágeiroi* tenían por costumbre entregar la décima parte de las víctimas a los prítanes») no es del todo satisfactoria. El diezmo está atestiguado en el caso de Atenea, pero el plural 'dioses' es impreciso. Tampoco consta si la *phásis* 'denuncia' se podía hacer ante la comisión permanente del Consejo constituida por dichos magistrados.

[34] A saber, las de la Pnix, colina rocosa, considerada como un θυννοσκοπεῖον ('atalaya para observar los atunes') desde el que se oteaba el mar Egeo.

MORCILLERO

Si tú no entiendes de suelas, tampoco yo de morcillas; tú, que cortabas sesgado cuero de buey raído para que pareciera macizo y se lo vendías engañosamente a los campesinos; y antes de llevarlo un día, había dado de sí más de dos palmos.

DEMÓSTENES

¡Por Zeus!, también a mí me hizo lo mismo, y di harto que reír a mis paisanos y amigos. Pues, antes de estar en Pérgasas [35], nadaba en las sandalias.

II str. 322-332 (paeon. tro)] CORO

¿Acaso desde un primer momento
no mostraste desvergüenza, que es
la única patrona de los oradores?
En ella confiado, tú que eres el primero,
exprimes a los extranjeros que dan fruto.
Y entretanto, al hijo de Hipodamo [36]
se le caen las lágrimas contemplándote.
Mas apareció, para contento mío,
otro mucho más bribón que tú,

---

[35] Demo del Ática.

[36] Poniendo en relación este verso (327) con el decreto recogido en PSEUDO-PLUTARCO, *Vida de Antifonte (Mor.* 833-834), donde aparece un Arqueptólemo, hijo de Hipodamo, y el v. 794 de nuestra pieza, en el que se menciona un Arqueptólemo, se ha pensado que los tres personajes son la misma persona y que Hipodamo era el célebre arquitecto de Mileto. En contra de esta identificación se manifiesta A. W. GOMME, «Notes on Greek comedy», *CR* 59 (1958), 2-4, a favor A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n. s. 30, 1 (1980), 47, basándose: *a)* en que el escolio al v. 327 da por supuesto que se trata de Hipodamo de Mileto y que su hijo es Arqueptólemo, *b)* que Hipodamo no es un nombre ático y que su mención aquí supone que era una persona bien conocida en Atenas.

que te parará y te sobrepasará,
a ojos vistas, en eso mismo: en truhanería,
en desparpajo y en marrullerías.

CORIFEO [Kat. 333-334 (4 ia)

(Al Morcillero) ¡Ea! tú, que te has criado de donde salen los hombres que cuentan hoy en día, muestra ahora que la buena crianza no tiene nada que decir.

MORCILLERO [Ep. 335-366 (4 ia)

A eso voy. Escuchad qué clase de ciudadano es ése.

PAFLAGONIO

¿No me vas a dejar el turno?

MORCILLERO

No, ¡por Zeus!, pues también soy un mangante.

CORIFEO

Y si con eso no cede, añade que desciendes de mangantes.

PAFLAGONIO

¿No me vas a dejar el turno?

MORCILLERO

No, ¡por Zeus!

PAFLAGONIO

Sí, ¡por Zeus!

MORCILLERO

No, ¡por Posidón! Ante todo defenderé mi derecho a hablar primero.

PAFLAGONIO

¡Ay! voy a reventar.

MORCILLERO

Pero yo no te dejaré.

CORIFEO

Déjale, déjale, ¡por los dioses! que reviente.

PAFLAGONIO

¿En qué confías para pretender hablarme cara a cara?

MORCILLERO

En que también soy capaz de hablar y de aliñar un discurso [37].

PAFLAGONIO

Mira tú: ¡Hablar! Tú sí que aceptarías el caso que buenamente te cayera, en crudo y despedazado, y lo tratarías bien. ¿Sabes lo que me parece que te pasa? Lo que a los más. Por haber hablado bien en una birria de pleito contra un residente extranjero, repitiendo tus palabras durante la noche, hablando en las calles contigo mismo, bebiendo agua, ensayando y molestando a los amigos, te creíste capaz de hablar. Imbécil, ¡qué insensatez!

[37] El verbo *karykopoieîn* (v. 343) es propiamente preparar un *karýkeuma* (especie de salsa lidia) y está empleado aquí, como advierte un escolio, en el sentido de «adornar el discurso con abigarramiento de palabras». Por su semejanza fonética puede asociarse con *kērykéumata poieîn* 'hacer pregones' (es decir, 'hablar a grandes voces'), cf. C. L. NEUDLING, «καρυκοποιεῖν, Aristophanes, *Knights* 343», *PhQ* 20 (1941), 609-610. Por su parte, A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n. s. 30, 1 (1980), 343 ha llamado la atención sobre dos entradas de Hesiquio: καρύζειν· ταράττειν y καρυκείαις· μαγειρεύμασιν, ἀρτύμασιν, que confirman la interpretación del escoliasta.

MORCILLERO

¿Y qué bebías tú para hacer lo que hiciste a la ciudad, que por tu culpa no puede hablar de tanto que le metes la lengua en la boca? [38].

PAFLAGONIO

¿A mí me vas a comparar con alguien? ¿A mí, que voy y me trago una ración calentita de atún, me pimplo después una jarra de vino puro, y me paso por la piedra a los generales de Pilo?

MORCILLERO

Y yo voy y me zampo una panza de buey y una tripa de cerdo, y me echo al coleto el caldo, y sin limpiarme los morros sofoco después a los oradores y le quito a Nicias el sosiego.

CORIFEO

Lo demás que dijiste me agrada. Pero hay algo que no me cae bien: que seas el único en engullir el caldo de la política.

PAFLAGONIO

Comiendo lubinas [39], no espantarás a los milesios.

---

[38] Esto es lo que significa κατεγλωττισμένην (v. 352). El καταγλώττισμα es el beso erótico, con activo trabajo de la lengua, tesitura en la que difícilmente cabe articular palabra.

[39] Quizá el apodo de λάβρακας se daba a los oligarcas en Mileto, ciudad aliada de Atenas. Poniendo interrogación a final de la frase y refiriendo οὐ a καταφαγών, J. TAILLARDAT, «Aristophanea. II *Cavaliers*, 361-362», *BAGB* (1961), 109-111, traduce: «¿Sin comer lubinas quieres soliviantar a los milesios?». La lubina para los griegos era un pez muy voraz y astuto, de ahí que en sentido figurado la expresión λάβρακας βέβρωκε ('ha comido lubinas') designaría a las personas codiciosas y taimadas (cf. σκορπίους βέβρωκε). Esta interpretación, que da algún sentido a este oscuro verso, exigiría la negación μή y no οὐ.

MORCILLERO

Pero comiendo chuletas, compraré minas[40].

PAFLAGONIO

Yo saltaré sobre el Consejo y lo sacudiré violentamente.

MORCILLERO

Y yo te embutiré el culo como tripa de morcilla.

PAFLAGONIO

Y yo te arrastraré a la puerta, boca abajo, agarrándote de las cachas.

DEMÓSTENES

Y de rechazo a mí también, ¡por Posidón!, si consigues llevártelo a rastras.

PAFLAGONIO [Pn. 367-381 (sist. ia)

¡Cómo te voy a atar al cepo!

MORCILLERO

Te haré procesar por cobardía.

PAFLAGONIO

Tu piel va a quedar extendida.

MORCILLERO

Te arrancaré el pellejo para hacer un saco de ladrón.

PAFLAGONIO

Quedarás clavado en el suelo.

---

[40] Las minas eran monopolio del Estado y el Consejo las cedía en arriendo a los particulares.

MORCILLERO

Te voy a hacer picadillo.

PAFLAGONIO

Te arrancaré las pestañas.

MORCILLERO

Te cortaré el buche.

DEMÓSTENES

¡Por Zeus!, metámosle un clavo
en la boca, al estilo de los carniceros
y sacándole la lengua, mirémosle bien,
mientras está boquiabierto, el culo,
a ver si tiene landrillas.

I AStr. 382-390] CORO [AOd. 382-406

Había, en efecto, otras cosas
más calientes que el fuego
y en la ciudad palabras más
desvergonzadas que las desvergonzadas.
La cosa no era tan sencilla ...
(Al morcillero) *¡Ea!, ve por él*
y retuércele. No hagas nada a medias.
En este momento lo tienes bien agarrado
y, si ahora en el asalto, lo ablandas,
descubrirás su cobardía.
Yo conozco su forma de ser.

MORCILLERO [AprEp. 391-396 (4 tro)

Y, pese a ser así toda su vida, parecía encima alguien, por segar cosecha ajena. Ahora las espigas que de allí sacó las ha puesto a secar, atadas al almiar, y quiere venderlas.

PAFLAGONIO

No tengo miedo de vosotros, mientras exista el Consejo y la cara de Demo siga alelada en las sesiones.

II Antístr. 397-406] CORO

¡Qué desvergüenza muestra en todo
sin que se le demude la color!
Si no te odio, que me convierta
en piel de cordero en casa de Cratino[41],
o me hagan ensayar los cantos
de una tragedia de Mórsimo[42].
¡Oh! tú que, sobre todo y en todo asunto,
te sientas en las flores del soborno,
¡Ojalá! arrojaras, tan fácilmente
como la hallaste, la mordida que en la boca
te metiste, pues sólo entonces
podría yo cantar: «Bebe, bebe
por el feliz acontecimiento»[43].

CORIFEO [AKat. 407-408

Y hasta creo que el hijo de Ulio, el viejo mirón del trigo[44], gozoso, cantaría el 'Yepeán' y el 'Baco-Baco'[45].

---

[41] Cratino, cuya afición a la bebida era conocida, padecía de incontinencia de orina. Las pieles se usaban como mantas.

[42] Sobrino nieto de Esquilo y mediocre autor trágico (cf. *Paz* 801; *Ranas* 151).

[43] Comienzo de un canto de victoria de Simónides (fr. 14 Bergk = 7 Page).

[44] El personaje aquí mencionado (Ulio, hijo de Cimón) tal vez fuera *sitophýlax* ('vigilante del grano') en 425/424 y tuviera cierta morbosa inclinación a los mancebos pelirrojos; de ahí que, aludiendo al homérico *parthenopípēs* ('mirón de muchachas'), le llame al poeta 'mirón del trigo' (v. 407), que fácilmente podía confundirse con πυρροπίπην 'mirón de pelirrojos'.

[45] Gritos de ritual en los cultos de Apolo y Dioniso. Estas muestras de alegría presuponen que Ulio estaba de alguna manera amenazado por Cleón, cf.

PAFLAGONIO [AEp. 409-440 (4 ia)

No me ganaréis a desvergüenza, ¡por Posidón! Que no pueda, si no, encontrarme jamás junto a las entrañas del Zeus de la plaza[46].

MORCILLERO

Por mi parte, ¡por los muchos puñetazos que desde niño aguanté por tantas causas y por las cuchilladas!, creo que en eso sí te aventajaré, o en vano me habría criado tan buen mozo alimentándome de migajas.

PAFLAGONIO

¿De migajas, como un perro[47]? Grandísimo canalla, ¿Cómo vas a luchar, si tomas alimento de perro, con un ... cinocéfalo[48]?

MORCILLERO

Y tengo, ¡voto a Zeus!, otras triquiñuelas de cuando era niño. Engañaba a los carniceros diciendo así: «Mirad, chicos. ¿No lo veis? ¡La primavera! ¡Una golondrina!». Ellos miraban y yo, entretanto, robaba un trozo de carne.

A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* , n. s. 30, 1 (1980), 49.

46 Alusión tal vez a los sacrificios que se hacían a Zeus al comienzo de las sesiones de las asambleas.

47 Después de comer se limpiaban los dedos con migas de pan que se arrojaban a los perros.

48 El nombre (literalmente 'cabeza de perro'), que designaba al babuino o a un fabuloso animal medio humano (cf. HERÓDOTO IV 191), tal vez le vino en mientes al poeta por asociación con el apodo de *schinoképhalos* ('cabeza de cebolla albarrana' = 'puntiaguda') que se había dado a Pericles.

CORIFEO

¡Sagacísima carne! ¡Con qué maña te la agenciaste! La robabas, cual si comieras ortigas [49], antes de llegar las golondrinas.

MORCILLERO

Y hacía eso sin que se dieran cuenta. Y si alguno de ellos me veía, escondía el pedazo entre las cachas y negaba jurando por los dioses. Tanto es así que uno de los oradores viéndomelo hacer dijo: «Es imposible que este chiquillo no llegue a ser gobernante del pueblo».

DEMÓSTENES

Bien se lo barruntó. Pero está claro de qué lo dedujo: la habías robado y perjurabas que no, pero la carne [50] la tenía dentro tu culo.

PAFLAGONIO

Yo pondré fin a tu descaro *(mirando a Demóstenes)* o más bien, al de ambos. Pues me voy a lanzar ya, desencadenado como un recio vendaval, sacudiendo a la vez, en donde caiga, la tierra y el mar.

MORCILLERO

Y yo plegaré ... las morcillas y me dejaré llevar por el oleaje a favor del viento mandándote al cuerno.

DEMÓSTENES

Y yo, por si hay una vía de agua, vigilaré la sentina.

---

[49] Las ortigas se usaban como condimento: pero se debían coger muy tiernas, antes de la llegada de la golondrina.

[50] En este pasaje *kréas* ('carne') es el *membrum virile*.

PAFLAGONIO

No quedarás sin pagar, ¡por Deméter!, el haber robado tantos talentos de los atenienses.

DEMÓSTENES

¡Ojo! afloja la bolina, que éste trae ya soplos de cierzo y delación.

MORCILLERO

Sé con certeza que tienes diez talentos sacados de Potidea [51].

PAFLAGONIO

¿Y qué? Si recibes uno de ellos, ¿te avienes a callarte?

DEMÓSTENES

El gachó los cogería con gusto. Suelta los cables de la verga. El viento está amainando.

PAFLAGONIO [APn. 441-456 (sist. ia)

Serás acusado en cuatro
procesos de cien talentos.

MORCILLERO

Y tú en veinte por prófugo
y en más de mil por robo.

[51] Los gastos ocasionados por el sitio y la toma de Potidea (430/429 a. C.) fueron enormes (2000 talentos, según TUCÍDIDES, III 17). Alguno de estos dineros pudo caer en el bolsillo de los políticos imperialistas.

PAFLAGONIO

Afirmo que eres del linaje
de los sacrílegos de la diosa[52].

MORCILLERO

Afirmo que tu abuelo fue
uno de los lanceros[53]*...*

PAFLAGONIO

¿De cuáles? Explícate.

MORCILLERO

De los de Bírsine[54], *la mujer de Hipias.*

PAFLAGONIO

Eres un mentiroso.

MORCILLERO

Y tú, un granuja.

CORIFEO

Pégale fuerte.

PAFLAGONIO

¡Ay! ¡Ay!
Me pegan los conjurados.

---

[52] Los asesinos de los partidarios de Cilón que habían buscado asilo en el altar de Atenea fueron declarados, con sus descendientes, ἐναγεῖς καὶ ἀλιτήριοι τῆς θεοῦ 'malditos y culpables ante la diosa' (TUCÍDIDES I 126, 7). La acusación de pertenecer a este linaje maldito se le hizo a Clístenes y a Pericles.

[53] La guardia de corps del tirano Hipias que mató a Harmodio el tiranicida (TUCÍDIDES, VI 57).

[54] Su verdadero nombre era Mírsine, hija de Calias (TUCÍDIDES, VI 55). La deformación se ha hecho sobre *býrsē* y viene a significar 'Cuerina'.

CORIFEO

Pégale con todas tus fuerzas
y zúrrale la panza con las entrañas
y las tripas del cagalar,
caga ... stígale al tío[55].

[Sphr. 457-460 (4 ia)

¡Oh! nobilísima carne y en ánimo el mejor de todos, que para la ciudad y nosotros, los ciudadanos, apareciste como un salvador, ¡qué bien, qué sagazmente confundiste con tus palabras a ese individuo! ¿Cómo podrían corresponder las alabanzas que te hiciéramos al gozo que sentimos?

PAFLAGONIO [Esc. dial. 461-497 (3 ia)

¡Por Deméter!, no se me escapó que se estaba armando este tinglado. Sabía que todo él estaba clavado y encolado.

DEMÓSTENES

(Al Morcillero) ¡Ay de mí! ¿No dices nada en jerga de carretero?

MORCILLERO

(Al Paflagonio) Tampoco se me escapan a mí los manejos que traes en Argos[56]. *(Al coro)* Como excusa pone que trata de conseguirnos la amistad de los argivos, pero allí se reúne en privado con los lacedemonios. Y adónde se aplica el fuelle de

---

[55] Pretendemos reproducir así el juego τοῖς κόλοις ... κολᾷ (vv. 455-456)

[56] Sobre la distribución de versos los 464, 465 y 470, cf. P. THIERCY, «Problèmes de distribution et d'attribution de repliques chez Aristophane», *Pallas* 38 (1992), 289-300. Argos, regida por una democracia, aunque a la sazón estaba en tregua con Esparta, tenía ciertas diferencias con ella por la posesión de la Cinuria. Buscar la alianza de Argos, que se mantenía en precario equilibrio entre las dos grandes potencias, era uno de los objetivos de los demócratas radicales.

esto, lo sé: se está fraguando en beneficio de los encadenados [57].

DEMÓSTENES

Muy requetebién. Contra la encoladura aplica la fragua.

MORCILLERO

Y también dan martillazos contigo algunos de allí: y eso, ni por plata ni oro que me ofrezcas, ni aunque me envíes a tus amigos, lograrás disuadirme de exponérselo a los atenienses.

PAFLAGONIO

Ahora mismo me voy al Consejo a denunciar las conjuras de todos vosotros, vuestras reuniones nocturnas en la ciudad, todo lo que estáis conspirando con los medos y el Gran Rey, y el queso ese que se está cuajando con los beocios [58].

MORCILLERO

A propósito, ¿a cuánto se vende el queso en Beocia?

PAFLAGONIO

A ti, ¡voto a Heracles!, te voy a dejar tendido en tierra *(sale precipitadamente).*

CORIFEO

Venga ya: ¿Qué idea o qué intención tienes? Ahora es el momento de mostrarla, si de verdad escondiste antaño la carne entre las cachas, según dices. Pues te vas a ir volando al Consejo,

---

[57] A saber, los prisioneros de Esfacteria.

[58] Las denuncias de alta traición *(eisangelíai)* se hacían ante el Consejo. Por aquellas fechas el general Demóstenes mantenía contactos con los demócratas beocios con vistas a un cambio de situación (TUCÍDIDES, IV 76), que se vieron frustrados en la batalla de Delion. El queso de Beocia era muy apreciado.

porque ése se precipitará allí a calumniarnos a todos y a poner el grito en el cielo.

MORCILLERO

Está bien, iré. Pero antes, estando como estoy, dejaré las tripas y los cuchillos aquí mismo.

DEMÓSTENES

(Sacando un trozo de tocino de la cesta) Ten, úntate el cuello con esto, para poder escurrirte de sus calumnias [59].

MORCILLERO

Bien dicho eso. ¡Ni que fueras un entrenador!

DEMÓSTENES

(Sacando una ristra de ajos) Ten, toma esto y trágatelo.

MORCILLERO

¿Para qué?

DEMÓSTENES

Para que luches mejor, tío, excitado por los ajos. Y «apresúrate deprisa» [60].

MORCILLERO

Así lo haré.

DEMÓSTENES

No te olvides de picotearlo, de acu-

---

[59] Los luchadores se untaban de grasa el cuerpo para ofrecer menos presa a sus rivales.

[60] A los gallos de pelea se les excitaba con ajos; cf. *Acarn.* 166. Las últimas palabras son una deformación del conocido refrán «apresúrate despacio», como en *Tesm.* 277.

sarlo y de comerte su cresta. Procura regresar habiéndote comido sus barbas *(sale el Morcillero).*

Kom. 498-506 (sist. an)] CORO [Pbs. 498-610

Vete en buen hora
y ¡ojalá! las cosas te salgan
conforme a mi deseo, y te guarde
el Zeus de la plaza. ¡Así! regreses
de allí junto a nosotros vencedor
y cubierto de coronas. (A los espectadores)
Vosotros, ahora, prestadnos atención
a los anapestos, vosotros,
que ya tenéis experiencia personal
de una Musa muy variada.

Anap. 507-546 (4 an)

Si alguno de los antiguos maestros de comedias nos hubiera acuciado a dirigirnos al público para decir unos versos, no lo hubiera conseguido fácilmente. Pero ahora el poeta es merecedor de ello, porque odia a los mismos que nosotros y se atreve a decir lo justo, y se enfrenta noblemente al tifón [61] y al huracán. Pero, con respecto a lo que dice de que se le acercan muchos de vosotros a mostrarle su extrañeza y a indagar por qué no ha pedido hace tiempo un coro para sí mismo, nos ha rogado que os demos una explicación. Nuestro maestro, en efecto, asegura que se ha demorado, no porque le pasara esto por necedad, sino por considerar que la dirección de un coro de comedia es el trabajo más difícil de todos. Pues son muchos los que han cortejado a la comedia, y pocos aquéllos a quienes les ha concedido sus favores. También desde hace tiempo se había percatado de que sois inconstantes por naturaleza y de que

[61] Es decir, Cleón.

ibais traicionando, tan pronto se hacían viejos, a los poetas que le precedieron. Por un lado, sabía lo que le ocurrió a Magnes [62], cuando le salieron canas; a él, que había erigido trofeos de victoria como nadie sobre los coros rivales. Acudió a toda clase de recursos, a tocar la lira, agitar las alas, caracterizarse de lidio, de mosquito, y a pintarrajearse de color verde rana [63]: No le valió de nada. A la postre, en su vejez, no ciertamente en su juventud, fue rechazado, cuando era un anciano, porque había perdido el gracejo. Se acordaba también de Cratino [64], que, crecido del abundante elogio, se desbordaba por los campos llanos y, saliéndose de madre, arrastraba consigo de raíz, encinas, plátanos y ... enemigos. En los banquetes era imposible cantar otra cosa que «Doro la de sandalias de higo» [65] o «Artífices de himnos hechos por diestra mano»: tan grande era su éxito. Ahora, en cambio, no le compadecéis, cuando le veis decir necedades, caídas como están ya las clavijas de su lira, sin tensión sus cuerdas y resquebrajadas sus junturas. A su vejez, anda de un lado para otro, como un Connás [66] cualquiera, con una corona marchita y muerto de sed [67]; él, que, por sus ante-

---

[62] El iniciador, con Quiónides, de la comedia ática.

[63] Se alude a los disfraces de los coros de sus piezas tituladas *Tañedores de lira, Aves, Lidios, Mosquitos, Ranas.*

[64] Contemporáneo mayor de Aristófanes, y sin duda el más famoso comediógrafo ateniense después de éste. Es innecesaria la corrección en πολλῷ <π>ρήσας (v. 526) del πολλῷ ῥεύσας de los mss. propuesta por P. Groeneboom, «Some Notes on Aristophanes», *CR* 30 (1916), 183-184.

[65] Deformación del adjetivo 'de sandalia de oro', propio de las diosas, sobre el término 'sicofanta'. Doro (de *dôron* 'regalo') vendría a ser la diosa del soborno.

[66] Cratino se había burlado de Conno, célebre músico maestro de Sócrates, deformando su nombre con el despectivo sufijo en *-âs*, cuando a su vejez había caído en la miseria. Aristófanes le devuelve así el golpe.

[67] El propio Cratino se burló de su dipsomanía en su comedia *Pytínē*, que venció al año siguiente a *Las nubes* de Aristófanes. En dicha pieza el poeta abandonaba a su esposa la Comedia por Methe (la Embriaguez).

riores victorias, merecería beber en el Pritaneo, dejar de chochear y asistir, resplandeciente, a las funciones teatrales junto a Dioniso. ¡Qué de enfados y malos tratos vuestros soportó Crates!, quien con poco gasto os despedía de su mesa satisfechos con el manjar de aquellas ocurrencias tan graciosas que salían de boca tan frugal. Éste, sin embargo, fue el único que pudo resistir, a veces cayendo y otras no. Temeroso de esto, nuestro maestro se demoraba siempre y a estas razones añadía que, antes que el timón, hay que manejar el remo; que luego hay que ser oficial de proa y observar los vientos, para saber después dirigir con el timón el propio rumbo. Por todo ello, porque fue prudente y no dijo tonterías, precipitándose como un insensato, que vuestro aplauso se eleve como el bramido del mar y dadle, como escolta sobre los once remos [68],

(sist. an)] *el propicio clamor de las Leneas,* [Pn. 547-550
para que el poeta se vaya gozoso,
habiendo conseguido su propósito,
radiante el rostro, la frente reluciente.

---

[68] Expresión (v. 546) de sentido incierto. Frente a la interpretación de Naber, seguida por Coulon, Taillardat y Sommerstein de que los once remos son los diez dedos y la lengua, Th. K. Hubbard, «The knight's eleven oars (Aristophanes, *Equites* 546-547)», *CJ* 85 (1989), 115-118, opone que se aplaude con las palmas de las manos y no con los dedos y que la metáfora resulta demasiado rebuscada, sugiriendo que 'remos' aludiría a algo que llevan los caballeros. El extraño espectáculo de caballeros con remos enriquecería la ejecución de la oda siguiente con su doble énfasis en Posidón como dios de las naves y los jinetes (vv. 554 s., 560-564, 551-553, 556-559). Daría colorido a la descripción de los 'caballos-marineros' (vv. 596-610) y a la conversación de las trirremes de la segunda parábasis. Los remos de los caballeros serían un símbolo de la comunidad de intereses entre la caballería aristocrática y la marina, el arma de las clases bajas.

Sizigia 551-610 [Od. 551 564 (gl, ion)

Patrón de los caballos, soberano Posidón,
a quien agradan el relincho y el redoble
de los corceles con sus golpes broncíneos
y las raudas trirremes de azulados espolones,
cuando reciben su soldada[69]*, y la carrera de*
jóvenes resplandecientes en sus carros,
aun apesadumbrados por la suerte adversa,
ven aquí al coro, ¡oh! dios del áureo
tridente, señor de los delfines,
a quien se eleva la plegaria en Sunion,
¡oh! dios de Geresto[70]*, hijo de Crono,*
querido de Formión[71] *y de los atenienses*
como ningún otro dios en el presente.

[Ep. 565-580 (4tro)

Queremos alabar a nuestros padres, porque eran hombres dignos de esta tierra y del Peplo [72], pues adornaron esta ciudad

---

[69] Por μισθοφόροι τριήρεις no hay que entender «tripuladas por mercenarios», ni suponer con A. Willems que el estado alquilaba sus trirremes a particulares para celebrar regatas y que el adjetivo alude a los ingresos obtenidos de ellas. Se trata de algo mucho más prosaico. En esta misma pieza (vv. 1366 ss.) se emite una queja sobre la morosidad del demos en el pago a las tripulaciones. Sobre compuestos poéticos como νικηφόρος y ἀθλοφόρος en uno de sus típicos *aprosdókēta* el poeta substituye el adjetivo esperado por éste, que viene a decir que a Posidón le gustan las trirremes cuando reciben puntualmente su paga (cf. G. Björck, «Μισθοφόρος et Ἀντιλέων deux calembours par catachrèse chez Aristophane», *Eranos* 38 (1940), 32-33). De la misma opinión se muestra M. Landfester, *Die Richter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam, 1967, págs. 41-42.

[70] En los promontorios de Sunion (sur del Ática) y Geresto en el territorio de Corinto había sendos santuarios de Posidón.

[71] El famoso almirante ateniense que en el 429 había vencido a la flota corintia en Naupacto.

[72] A saber, que cada cuatro años se ofrendaba a Atenea en las Panateneas.

con sus continuas victorias en las batallas campales y con la hueste naval en todas partes. Jamás ninguno de ellos, al ver a los enemigos, los contó, y su arrojo al punto le sirvió de genio defensor. Y si en algún combate caían de espaldas, se sacudían el polvo y negaban luego haber caído, reanudando la lucha. Ni un solo general de los de antes reclamó alimentación a expensas públicas, pidiéndoselo a Cleéneto [73]; ahora, en cambio, si no reciben asiento de preferencia y los alimentos, se niegan a combatir. Nosotros, sin embargo, pretendemos defender noblemente y gratis a la patria y a los dioses de nuestra tierra. Y encima no pedimos nada: sólo esto. Si llega alguna vez la paz y nos libramos de penalidades, no veáis con malos ojos que andemos con melena [74] y bien raspados con el estrígilo.

¡Oh! Palas protectora de la ciudad, [AOd 581-594
¡Oh! señora de la tierra más sagrada
y superior a todas en la guerra,
en poetas y en poderío,
ven aquí con nuestra colaboradora
en las expediciones y combates,
la Victoria, que es compañera de nuestros
cantos corales y se pone a nuestro lado
frente a los enemigos. Aparece ahora aquí,
pues ahora, más que nunca, es preciso

---

[73] La alimentación a expensas públicas en el pritaneo y el asiento de preferencia en el teatro se concedían por decreto para premiar los servicios al estado. Pericles (cf. v. 283) jamás recibió esos honores. Cleéneto era el padre de Cleón.

[74] Dejarse la melena larga a la manera espartana era propio de la juventud dorada ateniense. Un escolio menciona una ley suntuaria (por lo demás desconocida) que prohibía esa costumbre. Los jóvenes no parecen referirse sino a una desaprobación social de dicha práctica estimada como una insolencia juvenil.

que, con todos tus recursos, otorgues
el triunfo a estos varones.

[AEp. 595-610 (4 tro)

Lo que sabemos de nuestros caballos, lo queremos elogiar. Dignos ciertamente son de alabanza, pues soportaron con nosotros muchas penalidades, incursiones y batallas. Pero sus hazañas en tierra no nos causaron tanta admiración, como cuando saltaron varonilmente a las tafureas, después de comprar perolas y algunos también ajos y cebollas. Tomaron luego los remos y, como nosotros los mortales, al ponerse a bogar, exclamaron: «Hippapái [75], ¿quién le va a dar al remo? Hay que echarle más fuerza. ¿Qué hacemos? ¿No vas a remar tú, el de la marca de *san* [76]». Desembarcaron de un salto en Corinto y, a continuación, los jóvenes excavaron yacijas con sus pezuñas y fueron en busca de alimentos; en lugar de alfalfa [77], comían crustáceos, apresándolos tanto si salían a tierra como en lo profundo, de tal modo que, según dijo Teoro [78], exclamó un cangrejo [79] corintio: «Es terrible, ¡oh! Posidón, que ni en las profundidades, ni en tierra, ni en la mar, podamos escapar de los jinetes» *(entra el Morcillero).*

[75] En lugar de *rhyppapái (Ran.* 1073), que era el grito de boga en las trirremes.

[76] Como marcas de caballos se empleaban el *san* y la *koppa,* variantes dorias de las letras *sigma* y *kappa.*

[77] El texto dice 'hierba de Media', que se importó de esta región al final de las Guerras Médicas. En el v. 605 aceptamos la lección βρώματα de R en lugar de στρώματα de νΦ.

[78] Un poeta, por lo demás desconocido, según el escoliasta. Probablemente se trata aquí del parásito de Cleón mencionado en *Acarn.* 134, *Nub.* 400, *Avisp.* 42, etc.

[79] 'Cangrejos' era posiblemente el apodo que daban los atenienses a los corintios.

CORIFEO [*Esc. dial.* 611-755 (3 ia)

¡Oh! tú, el más querido y gallardo de los hombres, ¡cuánta preocupación nos dejaste en tu ausencia! Ahora, una vez de regreso sano y salvo, cuéntanos cómo debatiste el asunto.

MORCILLERO

¡Cómo iba a ser! Salí cual Nicobulo, vencedor en el Consejo.

CORO

Ahora sí vale la pena lanzar [Str. 616-623 (tro lír.)
al unísono gritos de júbilo
¡Oh! tú, que cosas buenas dices y mejores
aún que tus palabras las hiciste,
¡ojalá! me refieras todo con pelos
y señales, pues hasta haría,
me parece, un largo viaje,
con tal de oírte. Ante esto, buen amigo,
habla con confianza, pues todos
nos complacemos contigo.

MORCILLERO

Vale la pena, en verdad, oír los hechos. Inmediatamente me lancé tras él, pero ya estaba dentro del Consejo y, estallando en palabras que retumbaban como truenos, atacaba a los caballeros con imputaciones inauditas, acumulando palabras escabrosas para tacharles de conspiradores de la manera más convincente. El Consejo, entero, al escucharlo, quedó empachado por culpa suya de armuelles falsos [80]; ponía cara de mostaza y ar-

[80] El armuelle *atráphaxys* es planta de rápido crecimiento (cf. TEOFRASTO, *Hist. de las Plant.* VII 1, 2-3), de ahí que, según el escoliasta, el convencimiento del Consejo creciera con la velocidad de la misma. PLINIO, *Hist. Nat.* XX 219 dice que causaba hidropesía y palidez. Las mentiras del *pseudatráphaxys* del Paflagonio surtieron rápido efecto en el auditorio haciéndole empalidecer de ira.

queaba las cejas. Entonces me di cuenta de que aceptaba sus argumentos y se dejaba engañar por sus embustes. «¡Ea!, pues, deidades de rijosos y embusteros –me dije–, de imbéciles, trapaceros y caraduras, y tú, plaza del mercado [81] en la que me eduqué de niño, dadme atrevimiento, soltura de lengua y voz desvergonzada». Mientras yo cavilaba esto, un maricón soltó un pedo a diestra [82]. Yo me incliné para besar el suelo y al levantarme luego hice saltar de un golpe con el culo la cancela [83]. Abrí la boca y a voz en grito dije: «¡Oh! Consejo, porque traigo buenas noticias, os las quiero comunicar primero a vosotros. Desde que nos estalló la guerra, jamás vi los boquerones tan baratos». Al punto se serenaron los rostros. Después trataron de coronarme por la buena nueva, y yo, como si fuera un secreto, les dije que, para comprar boquerones a porrillo por un óbolo, hicieran cuanto antes acopio de escudillas en las cacharrerías. Rompieron a aplaudir y se me quedaron mirando boquiabiertos. Sospechándose algo el Paflagonio, como conocedor de las palabras que más le gustan al Consejo, hizo una propuesta: «Señores, me parece éste el momento de hacer, en acción de gracias por la feliz coyuntura anunciada, un sacrificio de cien bueyes a la diosa». De nuevo se inclinó a su favor el Consejo, y yo, dándome cuenta de que con las boñigas quedaba derrotado, sobrepujé con doscientos y aconsejé hacer mañana un voto a la Cazadora de mil cabritos [84], si se ponían las sardinas a óbolo el ciento. Volvieron sus cabezas hacia mí otra

[81] Las invocaciones a los dioses y a personificaciones abundan en los exordios de los discursos. El Morcillero recurre a los más afines a su calaña.

[82] Burlesco: el trueno y el rayo se tenían por presagios favorables cuando se producían a la derecha.

[83] De la barrera que separaba a los consejeros del público.

[84] El gran número de bajas persas en Maratón (más de 6.000) les impidió a los atenienses cumplir el voto a Ártemis cazadora de inmolarle una cabra por cada cadáver enemigo. En compensación decretaron un sacrificio anual de

vez los consejeros, y él, atónito al oír esto, comenzó a decir tonterías. Y mientras prítanes y arqueros [85] tiraban de él para sacarlo, los consejeros, puestos en pie, alborotaban por los boquerones. Él, entretanto, les suplicaba un momento de espera, «para que os enteréis –repetía– de lo que dice el heraldo de Lacedemonia, pues ha llegado a proponer treguas». Pero a una sola voz todos gritaron: «¿Ahora vienen con treguas, desgraciado, cuando se enteraron de que aquí están baratos los boquerones? No las necesitamos. Que siga la guerra». Y pidieron a gritos que los prítanes levantasen la sesión. Luego saltaron las barreras por todas partes, pero yo me anticipé y corrí a comprar todo el cilantro y los puerros que había en el mercado. Y cuando no tenían donde encontrarlos, se los ofrecí gratis para aliño de los boquerones y se los regalé. Todos redoblaron sus alabanzas y sus vivas a mi persona; así que me gané al Consejo entero por un óbolo de cilantro y aquí me tenéis de vuelta.

CORO

En todo te fue como le cumple a un favorito de la suerte. El trapacero se encontró con otro pertrechado

de trapacerías mucho mayores, [AStr. 683-
de engaños variopintos 690 (tro lír.)
y palabras falaces...
Con que, procura disputar
el resto del debate

500 cabras el 6 de Boedromión. El efecto cómico radica en la desproporción entre las posibilidades de abastecimiento en una ciudad sitiada con las propuestas del Paflagonio y del Morcillero.

[85] Los prítanes, que presidían la Asamblea y el Consejo, tenían bajo su mando a los arqueros escitas encargados de velar por el buen orden de las sesiones.

lo mejor posible. Ya sabes
que en nosotros tienes
aliados leales (Entra el Paflagonio).

MORCILLERO

A todo esto: por ahí se acerca el Paflagonio empujando una ola sin cresta [86], perturbando y agitando todo, como si fuera a tragarme.¡Qué horror! ¡Vaya descaro!

PAFLAGONIO

Si no te aniquilo, con sólo una pizca que me quede de mis embustes, que me caiga en pedazos.

MORCILLERO

Me gustan tus amenazas, me río del humo de tus jactancias, me marco un zapateado, me doy la vuelta del cuco [87].

PAFLAGONIO

¡Por Deméter!, que deje de vivir, si de un bocado no te arranco [88] de esta tierra.

MORCILLERO

¿Si no me arrancas de un bocado? Y yo, si no te saco de un sorbo, aunque reviente después de engullirte.

---

86 Amenazadora, por tanto, al no saberse la fuerza con que romperá.

87 El Morcillero acompaña sus palabras con movimientos grotescos. El μόθων según explican los escolios, era una especie de *kórdax.* En cuanto al verbo *periekókkasa* (v. 697), probablemente alude a un tipo de danza mimética del cuco, ave que a veces gira sobre sí misma al cantar y tiene torpes movimientos en tierra; cf. L. B. LAWLER, «Περιεκόκκασα–Aristophanes, *Knights*, 697», *AJP* 72 (1951), 300-307.

88 V. 98 ἐκφάγω por ἐκβάλω, efecto de *aprosdókēton* que se recoge en la respuesta del Morcillero.

PAFLAGONIO

Te voy a destruir, ¡por el asiento de preferencia que recibí por lo de Piló!

MORCILLERO

Mira tú: ¡la preferencia! ¡Cómo te voy a ver fuera de ella en la última fila del teatro!

PAFLAGONIO

Te ataré al cepo, ¡por el cielo!

MORCILLERO

¡Qué vivo de genio! Anda ya, ¿qué te echo de comer? ¿Qué te gustaría más? ¿Una bolsa de dinero?

PAFLAGONIO

Te voy a arrancar las entrañas con las uñas.

MORCILLERO

Con ellas te sacaré yo los alimentos del Pritaneo.

PAFLAGONIO

Te arrastraré ante Demo, para que me las pagues.

MORCILLERO

Y yo a ti, y te difamaré todavía más.

PAFLAGONIO

A ti, granuja, no te hace ningún caso y yo me río de él cuanto quiero.

MORCILLERO

¡Qué convencido estás de que Demo es cosa tuya!

PAFLAGONIO

Porque sé qué bocaditos hay que darle.

MORCILLERO

Por eso, como las nodrizas, le alimentas mal. De lo que mascas sólo le metes un poco en la boca y tú te tragas el triple.

PAFLAGONIO

Porque, gracias a mi destreza, a Demo lo puedo ensanchar o estrechar.

MORCILLERO

Esa habilidad la tiene también mi culo.

PAFLAGONIO

Buen hombre, no te irás a creer que te burlaste de mí en el Consejo. Vayamos a la Asamblea [89].

MORCILLERO

Nada lo impide. Ya lo ves, echa a andar, que nada nos detenga *(Demo se asoma a la puerta).*

PAFLAGONIO

Demo, sal aquí.

MORCILLERO

¡Por Zeus!, padre, sal de una vez.

---

[89] Si el Paflagonio ha acusado anteriormente al Morcillero, sin éxito, de conspiración ante el Consejo, ahora pretende denunciarle ante la Asamblea por ὕβρις διὰ πληγῶν 'malos tratos de obra' delito que se llegaba a castigar con la muerte en el derecho ático; y de ahí sus bravatas (cf. M. LANDFESTER, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes,* Amsterdam, 1967, pág. 49). En toda la escena se juega con el doble sentido de δῆμος ('asamblea' y 'pueblo').

PAFLAGONIO

Demito, mi alma, sal a ver qué afrentas estoy sufriendo.

DEMO

(Acercándose) ¿Quiénes gritan? ¡Largaos ya de la puerta! Me habéis destrozado la rama de olivo [90]. Paflagonio, ¿quién te agravia?

PAFLAGONIO

Por ti me están golpeando *(señalando al Morcillero)* ése de ahí y los jovenzuelos.

DEMO

¿Por qué?

PAFLAGONIO

Porque te amo, Demo, y estoy enamorado de ti.

DEMO

(Al Morcillero) Y tú en realidad ¿quién eres?

MORCILLERO

El rival en amores de ése, que te lleva amando mucho tiempo y quiere servirte bien, como otros muchos hombres buenos y honrados, pero que por su culpa no podemos, ya que eres igual que los muchachos cortejados: no aceptas a las personas decentes y te ofreces a vendedores de lámparas, cordeleros, zapateros y curtidores.

[90] La *eiresiṓnē* (v. 729) era una rama de olivo, con cintas de lana y los diversos frutos de la recolección, que se ofrecía a Apolo en una procesión en las Pianopsias y Targelias y se colocaba después sobre la puerta de la casa hasta su renovación al año siguiente.

PAFLAGONIO

Yo, por cierto, le sirvo bien a Demo.

MORCILLERO

Di: ¿En qué?

PAFLAGONIO

¿En qué? Los generales escaparon corriendo de Pilo. Allí navegué y de allí me traje a los laconios [91].

MORCILLERO

Y yo, mientras iba de paseo, mangué de un taller un puchero que otro había puesto a cocer.

PAFLAGONIO

Reúne ahora mismo, Demo, una asamblea, para enterarte de cuál de los dos te es más adicto. Reconócelo y concédele tu amistad.

MORCILLERO

Sí, sí, reconócelo, pero no en la Pnix.

DEMO

No puedo celebrar sesión en otro sitio. En marcha, pues. Debemos comparecer en la Pnix.

MORCILLERO

¡Ay desdichado de mí! ¡Qué perdido estoy! En casa, el viejo es el más inteligente de los hombres, pero, cuando toma asiento

---

91 Aceptamos en el 742 la corrección de Meineke τῶν στρατηγῶν ὑποδραμόντων τῶν ἐκ Πύλου, la que mejor sana el texto a nuestro juicio.

en esa roca, se queda boquiabierto como si estuviera ensartando higos [92].

II Ag. 756-941] CORO [Od. 756-760 (4 ia lír.)

Ahora ya has de largar toda tu vela,
tener impetuosa decisión e irrebatibles
argumentos, para quedar por encima
de éste. Pues es astuto el individuo
y hábil para hallar buenos recursos
en causas desesperadas. Ante eso,
lánzate sobre él como recio vendaval.

CORIFEO [Kat. 761-762 (4 an)

Pero ponte en guardia y, antes de que se te arrime, iza los delfines [93] y pon la nave a su costado.

[92] Traducción tentativa del ἐμποδίζων ἰσχάδας del v. 755, aún no bien explicado. Puede referirse a la expresión atontada de quienes ejecutaban largo rato un trabajo aburrido y maquinal. Los escolios a este lugar interpretan esta expresión como 'masticar' o 'pisar' los higos. M. V. MOLITOR, «Aristarchos' note on ἐμποδίζων ἰσχάδας: Equites, 755», *Hermes* 108 (1980), 12-14, basándose en un escolio que puede ser un fragmento de Aristarco, una entrada (ε 2484) del léxico de Hesiquio, y en COLUMELA (IX 14), estima que era una expresión del lenguaje de los apicultores, que daban a las abejas, cuando les faltaba la miel, un alimento substitutivo consistente en higos machacados y tal vez humedecidos. Habría, pues, que traducir: «he gapes as one chewing dried figs» («abre la boca como quien mastica higos secos»), lo que no reproduce bien *kéchēne* «se queda boquiabierto». T. W. Allen, «Adversaria II 8. Aristophanes, *Knights*, 755», *Rev. Phil.* 9 (1933), 294-95, sostiene, basándose en GALENO XI 120, que *ischás* no significa higo seco, sino el que está en el árbol, y que la expresión aludiría a un juego infantil consistente en atrapar con un lazo uno de estos frutos (ἐμποδίζων) y recogerlo a su caída con la boca abierta, como puede deducirse de un escolio, cf. DIÓG. LAERC. V 1, 18, y PLUT., περὶ φυγῆς 602 A.

[93] Masas de plomo, así llamadas por su forma, que se dejaban caer sobre la nave enemiga para hundirla.

PAFLAGONIO [Ep. 763-823 (4 an)

A la soberana Atenea, protectora de la ciudad, suplico, si con respecto al pueblo ateniense vengo a ser el hombre más benemérito, después de Lisicles y de las putas Cinna y Salabacco [94], cenar como hasta ahora, sin dar golpe, en el Pritaneo. *(A Demo)* Y si te odio y si no soy el único que sale a luchar por ti, que me muera y que me sierren y me corten en tiras para hacer riendas.

MORCILLERO

Por mi parte también, ¡oh! Demo, si no te tengo amor y afecto, que me descuarticen y me pongan a cocer en pedacitos. Y si esto no te vale para confiar en mí, *(señalando la tabla del carnicero)*, que me raspen sobre ésta para hacer una ensalada con queso, y que con las tenazas me arrastren de los cojones al Cerámico [95].

PAFLAGONIO

¿Y cómo puede haber, ¡oh! Demo, ciudadano que te ame más que yo? Primero, cuando fui consejero [96], te asigné en el erario

---

[94] Lisicles es el personaje mencionado en v. 132; Cinna y Salabacco eran dos cortesanas.

[95] El escoliasta explica que había un Cerámico exterior, donde se enterraba a los muertos por la patria, y uno interior, barrio de mala nota donde residían las prostitutas. ¿A cuál de ellos se refiere Aristófanes? El efecto cómico de ser arrastrado por semejante parte allá donde tanto se la ha menester, no es menor que el de figurarse un glorioso sepelio con *ekphorá* tan poco decorosa. En todo caso, el 'engaño del pueblo' era una figura de delito público punible con la precipitación al báratro.

[96] El Consejo, encargado del erario público, cuando disponía de fondos suficientes, dice LISIAS (XXX 22), no cometía extorsión alguna, pero, cuando andaba escaso de ellos, se veía obligado a admitir acusaciones de alta traición, a confiscar los bienes de los ciudadanos y hacer caso a las propuestas más inmorales de los demagogos. De esta poca escrupulosa actividad se jacta el Paflagonio.

público dineros a montones, presionando a unos, agobiando a otros, reclamando a los de más allá, sin preocuparme de ningún hijo de vecino con tal de serte grato.

MORCILLERO

Eso, Demo, no tiene valor alguno. Yo también te lo haré. Arrebataré el pan ajeno para servírtelo. Que ni te ama, ni te es adicto, sino que obra así porque disfruta del calor de tu brasero, es lo primerito que voy a poner en tu conocimiento. De ti, que empuñaste la espada contra los medos en defensa del país en Maratón, y que con tu victoria nos diste motivos sobrados para dar chasquidos de gusto, no se preocupa de que tomes tan duro asiento en estas rocas; no como yo, que te he cosido y te traigo esto *(saca un cojín)*. ¡Ea!, levántate un poco *(le pone el cojín en el asiento)* y siéntate luego en blando, para no desgastar a ése que estuvo en Salamina.

DEMO

Tío, ¿quién eres? ¿Acaso uno de los ilustres descendientes de Harmodio [97]? Al menos, esta acción tuya es verdaderamente noble y democrática.

PAFLAGONIO

¡Con qué míseros halagos le muestras tu adhesión!

MORCILLERO

Mucho más míseras eran las añagazas con las que tú le atrapaste.

---

[97] A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n.s. 30, 1 (1980), 50, hace notar que Cleón por parte de su esposa estaba emparentado con esta familia y que tal vez hiciera valer este hecho en beneficio propio. Demo se preguntaría si su nuevo benefactor iba a alegar una circunstancia parecida.

PAFLAGONIO

Dispuesto estoy a apostar la cabeza, si aparece por alguna parte alguien que te defienda o te ame más que yo.

MORCILLERO

¿De qué le vas a amar tú, si no te compadeces de verlo habitar en tinajas, en nidos de buitre, en torreones, ya va para ocho años [98]? Antes bien, lo tienes encerrado para exprimirle el jugo. La paz que traía Arqueptólemo [99], la desmoronaste; las embajadas que ofrecen treguas, las echas de la ciudad a patadas en el culo.

PAFLAGONIO

Así lo hice, para que llegue a mandar sobre todos los griegos. Pues está en los oráculos que, si aguanta, habrá de ser un día heliasta en Arcadia con sueldo de cinco óbolos. Pero, de todas formas, yo lo alimentaré y lo cuidaré, encontrando por las buenas o las malas de dónde reciba el trióbolo.

MORCILLERO

¡Por Zeus!, de que ocupe el poder en Arcadia no te cuidas, sino más bien de robar y recibir sobornos de las ciudades. Entretanto, el pueblo, obnubilado por la guerra, no ve tus sucios manejos y, forzado por el provecho que saca del salario, te mira boquiabierto. Pero, si un día regresa al campo para vivir en paz, si recobra sus ánimos comiendo cebada tostada y entra en tratos con el borujo, reconocerá qué clase de bienes le arrebataste fraudulentamente con la percepción de este salario. En-

[98] El hacinamiento de la población por la afluencia masiva de refugiados del campo a comienzos de la guerra fue la causa principal de la peste que diezmó la población de Atenas (TUCÍDIDES, II 52, 2).

[99] Cf. nota 36. Se ignora cual fue su actuación. ¿Se trata de una broma etimológica (Arqueptólemo= 'iniciador de la guerra')?

tonces vendrá contra ti con la acritud del campesino, en busca del voto de tu condena. Eso lo sabes tú y por ello le engañas y le haces soñar contigo.

PAFLAGONIO

¿No es indignante que digas tú precisamente eso de mí y me calumnies ante los atenienses y Demo, cuando con mucho llevo hechos a la ciudad más beneficios, ¡por Deméter!, que Temístocles?

MORCILLERO

¡Oh! ciudad de Argos, oíd qué cosas dice [100]. ¿Te comparas tú con Temístocles? Él se encontró nuestra ciudad a medio llenar y la dejó repleta, y encima le dio para el almuerzo la torta del Pireo [101] y, sin quitarle nada de lo antiguo, le sirvió nuevos peces. Tú, en cambio, trataste de hacer de los atenienses vecinos de villorrio, separándolos del mundo con tus murallas y tus oráculos. ¿Y te comparas con Temístocles? Aquél fue desterrado de su tierra y tú te limpias los dedos con pan de lujo como Aquiles [102].

---

[100] Verso tomado probablemente del *Télefo* de Eurípides.

[101] Probable alusión a los Largos Muros construidos por su iniciativa que unían Atenas con el Pireo, según los escolios. El adjetivo ἐπιχειλῆ (v. 814) es diversamente interpretado: *a)* como χείλη μὴ ἔχουσαν; *b)* como ἐνδεᾶ· ἐπιχειλὴς γὰρ μέτρον λέγεται τὸ μὴ πλῆρες, ἀλλ' ἀπομεσούμενον. A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n.s. 30, 1 (1980), 50-51, recuerda que Temístocles estuvo encargado del suministro de agua (PLUTARCO, *Tem.* 31, 1) y que castigó duramente a quienes desviaban en provecho propio parte del caudal, consagrando con el importe de las multas una estatua que representaba a una muchacha con un cántaro. Si Aristófanes alude a esto, la acepción *b)* del adjetivo, estaría en su adecuado contexto.

[102] Los *Achílleia* (v. 819) eran panes hechos con harina de la *achilleís* una variedad de cebada.

PAFLAGONIO

¿No es indignante, Demo, que le tenga que oír eso, precisamente porque te amo?

DEMO

¡Eh! tú, para y no calumnies insidiosamente. Durante demasiado tiempo, hasta ahora mismito, no me olí la tostada que me estabas ocultando.

MORCILLERO

Es un grandísimo granuja, Demitucho, y lleva hechas faenas a porrillo,

(sist. an.)] *siempre que estás alelado. Arranca de cuajo* [Pn. 824
los tallos de las rendiciones de cuentas
para zampárselos, y a manos llenas
saca el caldo de los dineros públicos.

PAFLAGONIO

No te regodearás, cuando te deje convicto
de haber robado tres miríadas.

MORCILLERO

¿Por qué das golpes en la mar
y la palmoteas con el remo, cuando
eres un bribonazo con el pueblo ateniense?
Yo sí demostraré, ¡por Deméter!,
–que me muera, si no– que de Mitilene
recibiste un soborno de más de cuarenta minas[103].

[103] La intervención de Cleón en el famoso debate sobre la sublevación de Mitilene es conocida por TUCÍDIDES, III 50. Un escolio a LUCIANO, *Timón* 30, menciona un soborno de 10 talentos que recibiría de los lesbios residentes en Atenas.

CORO [AOd. 836-840 (4 ia lír.)

¡Oh! tú, que apareciste como el amparo mayor
de todos los hombres, te envidio por tu pico de oro.
Si le acosas así, serás el más grande de los griegos,
dominarás tú solo la ciudad y mandarás sobre los aliados
con tu tridente. Con él sacarás montones de dinero,
agitando y perturbando los asuntos.

CORIFEO [AKat. 841-842 (4 ia)

Y no lo sueltes, una vez que te ha dado por donde agarrarlo. Acabarás con él fácilmente con esos costados que tienes.

PAFLAGONIO [AEp. 843-910 (4 ia)

No están aún las cosas en ese punto, buena gente, lo juro por Posidón. Pues la proeza que he realizado es como para que todos mis enemigos pongan punto en boca, mientras quede un resto de los escudos traídos de Pilo.

MORCILLERO

¡Tente ahí! [104]. Con eso de los escudos has ofrecido presa, porque, si de verdad amas al pueblo, no hubieras debido consentir intencionadamente que quedaran consagrados con sus abrazaderas. Eso es una treta, Demo, para que, si quieres castigarlo, no te sea posible. Ves qué tropel tiene consigo de vendedores de cuero, buenos mozos ellos. A su lado viven los vendedores de miel y los de queso. Eso se ha tramado a la chita callando con el solo fin de que, si montas en cólera y pones cara de querer jugar al os … tracismo [105], puedan de noche arrebatar los

---

[104] Aceptamos la puntuación de E. FRAENKEL: ἐπίσχες· ἔν; cf. *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1960, pág. 50.

[105] El texto dice *ostrakínda* (v. 885), juego infantil de los *óstraka* ('tejos'; cf. PÓLUX, IX 110, PLATÓN, *Fedro* 241 B) que evocaba fácilmente al público el ostracismo.

escudos y correr a ocupar los puestos por donde nos llega el grano [106].

DEMO

¡Ay desdichado de mí! ¿Tienen de verdad las abrazaderas? *(Al Paflagonio)* ¡Bribón! ¡Cuanto tiempo me estafaste sisándole en las medidas al pueblo [107]!

PAFLAGONIO

¡Ingenuo! No te pongas de parte del orador de turno, ni creas que encontrarás jamás amigo mejor que yo. Yo solo desarticulé a los conjurados. No se me escapa nada de lo que se trama en la ciudad y lo proclamo a voces inmediatamente.

MORCILLERO

Te pasa, sí, lo que a los que van por anguilas. Cuando la charca está quieta, no cogen nada. Pero, si remueven el fango arriba y abajo, las atrapan. También sacas provecho tú, cuando revuelves la ciudad. Respóndeme tan sólo a esto: vendiendo como vendes tantísimo cuero, ¿le diste ya a éste, porque te saliera de dentro, una suela para sus sandalias? ¡Y dices que le quieres!

DEMO

No me la dio, lo juro por Apolo.

MORCILLERO

¿Te has dado cuenta ya de qué calaña es? En cambio, yo te compré este par de sandalias y te las doy para que te las pongas *(las saca del cesto).*

---

[106] Los escudos estaban colgados en la *Stoà Poikílē* que estaba cerca de la de la *stoà alphitopōlís* donde se vendía el grano.

[107] El participio κρουσιδημῶν es una refección sobre δῆμος de κρουσιμητρεῖν 'sacudir las medidas' (para derramar fuera parte del grano).

DEMO

De cuantos conozco, te juzgo el de mayores méritos con el pueblo y el de mejor intención para la ciudad y ... los dedos de mis pies.

PAFLAGONIO

¿No es indignante que puedan tantísimo unas sandalias y se te olviden los beneficios que recibiste de mí? Yo acabé con los bardajas, borrando a Gripo [108] de la lista de los ciudadanos.

MORCILLERO

¿No es indignante precisamente eso, que te dieras a inspeccionar culos y acabaras con los bardajas? Si acabaste con ellos fue por cochina envidia, para impedir que se hicieran oradores. Pero, pese a ver aquí a Demo sin túnica, a su edad y en invierno, jamás le estimaste digno de una con dos mangas. *(A Demo)* Pues bien, yo te doy ésta *(la saca de la cesta).*

DEMO

Algo semejante jamás se le ocurrió a Temístocles, y eso que lo del Pireo estuvo muy bien traído. Con todo, no me parece ocurrencia mejor que la de la túnica.

PAFLAGONIO

¡Desdichado de mí¡ ¡Con qué monadas me envuelves!

[108] Sobre los prostituidos recaía la inhabilitación de hablar en público en la Asamblea y el Consejo. Aceptamos (v. 877) la corrección *Grŷpon* (apelativo de *grypós* 'de nariz aguileña'), basada en la *Suda* (γ 467, β 288) y en la variante Γρύππον de los escolios, al extraño Γρύττον de los codd. Sugerida por DOVER (*CR* n. s. 22 [1972], 21-24), la defiende convincentemente V. TAMMARO, «Note ai *Cavalieri*», *MCr* 25-28 (1990-1993), 149-150.

MORCILLERO

¡Quiá! Me pasa lo que al que le entran ganas de cagar en un convite. Me calzo tus tretas por pantuflas [109].

PAFLAGONIO

A halagos no me ganarás. Le voy a echar sobre sus hombros esto *(hace ademán de ponerle su pelliza)*. Y tú, bribón, fastídiate.

DEMO

¡Puaf! *(Rechazándola)* Vete a pudrirte con los cuervos con tu fétido olor a cuero.

MORCILLERO

Te la puso a propósito, para asfixiarte. Ya te lo tramó antes. ¿Te acuerdas de aquellos tallos de laserpicio [110] que se pusieron tan baratos?

DEMO

Sí, por supuesto.

MORCILLERO

Que salieran baratos, lo procuró ése a propósito, para que los comprárais y los comiérais, y se mataran después a pedos los jueces en la Heliea.

---

[109] En los banquetes los convidados dejaban el calzado en el vestíbulo. Las necesidades se hacían en la calle y no era raro, cuando el apremio era grande, ponerse el primer calzado que se encontraba a mano para salir urgentemente.

[110] El *sílphion*, cuya principal productora era Cirene, se usaba como condimento y medicina. Producía diarrea y ventosidades, como subrayan TEOFRASTO, *Hist. de las Plant.* VI 3, y PLINIO, *Hist. Nat.* XIX 38-XXII 101.

DEMO

¡Por Posidón!, también me dijo eso uno de Copro [111].

MORCILLERO

Y de tanto peer entonces, ¿no os pusisteis rojos?

DEMO

¡Por Zeus!, eso sí que fue la treta de un pelirrojo [112].

PAFLAGONIO

¡Con qué chocarrerías, so granuja, tratas de confundirme!

MORCILLERO

Cierto. Recibí de la diosa encargo de vencerte en fanfarronadas.

PAFLAGONIO

Pero no me vencerás. Yo te prometo, Demo, que te procuraré, para que te lo zampes sin hacer nada, un plato de … salario.

MORCILLERO

Y yo te doy un pote de ungüento, para que te untes las llaguitas que tienes en la parte huesuda de las pantorrillas.

PAFLAGONIO

Yo te quitaré las canas para rejuvenecerte.

MORCILLERO

Mira: un rabo de liebre. Tómalo para quitarte las legañas de los ojitos.

---

[111] El adjetivo *Kópreios* tiene un doble sentido: 'mierdero', por un lado y 'natural de *Kopros*', un demo del Ática.

[112] La expresión Πυρράνδρου μηχάνημα, según la Suda y APOSTOLIO XV 16 era proverbial. Se ha pretendido deducir de este pasaje (v. 901) y de un fragmento de HERMIPO (46 Kock) que Cleón era pelirrojo.

PAFLAGONIO

Suénate, Demo, y sécate los dedos en mi cabeza.

MORCILLERO [APn. 911-940 (sist. ia)

En la mía. En la mía[113].

PAFLAGONIO

Haré que te nombren trierarco[114]
con una nave vieja [a costa de tu dinero]
y no dejarás de gastar en ella
y de llevarla a reparar al astillero.
Me las apañaré para que recibas
una vela que se caiga a pedazos.

MORCILLERO

El tío está que bulle –¡para!, ¡para![115]*–*
a punto de derramarse. Habrá que
retirar tizones de la lumbre
y quitar del puchero (señalando las tenazas)
con éstas algunas amenazas.

PAFLAGONIO

Me las vas a pagar bien,
agobiado de contribuciones[116].
Me daré prisa a que te pongan
en la lista de los ricachones.

---

113 Seguimos a Rogers atribuyendo al Morcillero el v. 911.

114 Hasta el 412 a. C. la trierarquía era una liturgia individual. Su alto coste obligó después a repartirla entre dos o más personas.

115 Atribuimos al Morcillero con Coulon-Van Daele los vv. 919-22.

116 La *eisphorá* o contribución extraordinaria recaía fundamentalmente sobre los ciudadanos ricos.

MORCILLERO

Yo no te haré amenaza alguna,
sólo te expreso este deseo:
que esté tu sartén con calamares,
sobre la lumbre, chirriante;
que tú, a punto de presentar
una propuesta sobre los milesios [117]
y de ganar un talento, si te sales
con la tuya, te apresures para
llegar a tiempo a la Asamblea,
atiborrado de calamares;
que, antes de comerlos, venga
a buscarte el emisario
y que, por ansia de sacarte
el talento, te ahogues al engullirlos.

CORIFEO [Sphr. 941 (prosa)

Bien dicho, ¡por Zeus!, ¡por Apolo y por Deméter!

DEMO [Esc. dial. 942-972 (3 ia)

Así me lo parece a mí, y que también en lo demás es a ojos vistas un buen ciudadano, como nunca lo ha habido para la gente de a óbolo el montón. *(Al Paflagonio).* Tú, en cambio, Paflagonio, afirmando quererme, me diste a comer ajos [118]. Ahora, devuélveme el anillo, porque ya no serás mi despensero.

[117] El tributo anual de Mileto era de cinco talentos y fue elevado a diez en el 424. Tal vez Cleón se opuso a este aumento, dando lugar a la sospecha de que había sido sobornado.

[118] Sobre los efectos de los ajos, cf. la nota 60.

PAFLAGONIO

Tómalo, pero ten presente sólo esto: si no me dejas administrarte [119], aparecerá otro más granuja que yo.

DEMO

(Observando el anillo) Es imposible que este anillo sea el mío. El sello parece otro, o no tengo ojos en la cara.

MORCILLERO

Déjame ver: ¿Cuál era tu sello?

DEMO

Una hoja de higuera asada con grasa de buey [120].

MORCILLERO

No es lo que figura.

DEMO

¿No está la hoja de higuera? Entonces, ¿qué hay?

MORCILLERO

Una gaviota [121] sobre una roca, con el pico abierto, arengando al pueblo.

DEMO

¡Pobre de mí!

---

[119] Las funciones de *tamías* (intendente o despensero) y *epítropos* (encargado o administrador) se daban a esclavos o libertos de confianza.

[120] Juego de palabras (v. 950) entre *dêmos* 'pueblo' y *dēmós* 'grasa', que simboliza la abundancia anterior a las privaciones de la guerra.

[121] Es conocida la voracidad de esta ave.

MORCILLERO

¿Qué pasa?

DEMO

Quítalo de mi vista. No tenía mi sello, sino el de Cleónimo [122]. *(Quitándose otro anillo)* Recibe éste de mí y sé mi despensero.

PAFLAGONIO

Amo, todavía no, te lo suplico, hasta que no hayas oído mis oráculos.

MORCILLERO

Y también los míos.

PAFLAGONIO

¡Ojo! Si le haces caso, harán de tu pellejo un odre.

MORCILLERO

Y si se lo haces a éste, te van a descapullar hasta el arranque del pijo.

PAFLAGONIO

No, porque los míos dicen que vas a mandar en toda la región coronado de rosas.

MORCILLERO

Y los míos, que, con un manto de púrpura bordado y una diadema, perseguirás en un carro de oro a Esmícite y a su señor marido [123].

---

[122] Aparte de cobarde, Cleónimo era glotón.

[123] Se juega con el doble sentido de *diṓkein* (v. 969) 'perseguir' y 'perseguir en justicia' y se transforma en femenino (Σμικύθη) el nombre Σμίκυθος

CORIFEO

(Al Morcillero) Ve a traerlos, para que los oiga *(señalando a Demo)* éste.

DEMO

Perfecto. *(Al Paflagonio)* Tráelos también tú.

PAFLAGONIO

Estoy listo.

MORCILLERO

Yo también, ¡vive Zeus! Nada lo impide *(ambos abandonan la orquestra)*.

Str. 973-984 (gl)] CORO [Cto. 973-996

Placentera como ninguna será
la luz del día, para los presentes
y para quienes no han venido [124],

de quien era a la sazón secretario de los ταμίαι τῶν χρημάτων (*CIA* I 139). Las mujeres, perennes menores de edad en el derecho ático, tenían que ser representadas en juicio por su *kýrios* (padre o hermano mayor en el caso de las solteras; esposo, en el de las casadas). El Paflagonio se dirige a Demo con metáforas de la lengua amorosa, de ahí que le presente como 'coronado de rosas' a la manera de un *erṓmenos,* como a un objeto de amor pasivo. El Morcillero, en cambio, quiere hacer de él un *erastḗs* en función activa, que 'persiga' (verbo que se emplea también con connotaciones eróticas) a los prostituidos como Σμίκυθος; cf. M. LANDFESTER, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes,* Amsterdam, 1967, págs. 61-62.

[124] Aceptamos, para subsanar el gliconio del v. 975, la corrección <οὐκ> ἀφικνουμένοις de P. VON DER MÜHLL, «Ennianum, Aristophaneum», *SIFC,* n.s. 6, 222-223,. «los que no han venido», equivalente a τοῖς ἀποῦσι, que forma con τοῖσι παροῦσι una de esas antítesis tan del gusto de los griegos.

si se acaba de una vez con Cleón.
Y eso que a algunos viejos
de los que son más cascarrabias
les oí replicar en la lonja de ...
los pleitos [125], *que, de no haberse*
encumbrado éste en la ciudad,
no existirían dos útiles cacharros,
la mano de almirez y el cucharón [126].

Mas también hay un detalle que me AStr. 985-996]
pasma en su porcuna [127] *educación.*
Dicen los que de niños iban
con él a la escuela que tan sólo
al modo dorio ajustaba la lira
una y otra vez, y no quería
aprender otro. Así que el citarista,
irritado, ordenó que se lo llevaran,
en la idea de que ese niño no podía
sino aprender el son de «saca-don-dorio [128]».

PAFLAGONIO [Esc. dial. 997-1110 (3 ia + 6 da)

(Regresando con el Morcillero, ambos con grandes cestas) Mira, aquí están y no he sacado todos.

---

[125] En el Pireo había una lonja *(deîgma,* 'muestra') donde se exponían los diversos productos disponibles. Aristófanes llama así a los tribunales de Atenas, donde había una 'exposición' permanente de los más diversos pleitos.

[126] Es decir, aquellos con los que se revuelven y machacan las cosas.

[127] El cerdo para los griegos no era símbolo de la suciedad sino de la falta de educación.

[128] V. 995: δωροδοκιστί. El interés de Cleón por el modo musical dorio (δωριστί) y su desprecio de los otros tres, el jónico, el frigio y el lidio, se explica por su afán de recibir sobornos (δωροδοκεῖν).

MORCILLERO

¡Ay!, que me cago del esfuerzo, y no he sacado todos.

DEMO

Eso, ¿qué es?

PAFLAGONIO

Oráculos.

DEMO

¿Todo eso?

PAFLAGONIO

¿Te asombras? Pues todavía, ¡voto a Zeus!, me queda un arca llena.

MORCILLERO

Y a mí un desván y dos habitaciones.

DEMO

Veamos, ¿de quién diantre son los oráculos?

PAFLAGONIO

Los míos son de Bacis.

DEMO

(Al Morcillero) Y los tuyos, ¿de quién?

MORCILLERO

De Glanis [129], el hermano mayor de Bacis.

---

[129] El Morcillero replica con el primer nombre de similar terminación que se le viene en mientes y aduce el de un pez: *glánis* 'siluro' (v. 1004).

DEMO

¿Y de qué tratan?

PAFLAGONIO

De Atenas, de Pilo, de ti, de mí, de todas las cosas.

DEMO

(Al Morcillero) Y los tuyos, ¿de qué?

MORCILLERO

De Atenas, de caldo de lentejas, de los lacedemonios, de caballas frescas, de los que miden el grano mal en el mercado, de ti, de mí. *(Aparte y señalando al Paflagonio)* ¡Qué se muerda el pijo ése [130]!

DEMO

Venga, leédmelos, sin olvidar ése sobre mí que tanto me gusta de que me transformaré en águila entre las nubes [131].

PAFLAGONIO

Escucha entonces y préstame atención:

«Observa, hijo de Erecteo [132], el camino de los oráculos que te (6 da) *pronuncia Apolo desde el penetral del templo a través del sacrosanto trípode [133]. Te ordena conservar el can sagrado de aguzados dientes que*

---

130 Optamos por la lectura περὶ σοῦ, περὶ ἐμοῦ -- τὸ πέος οὑτοσὶ δάκοι (v. 1010) de la mayoría de los codd. La substitución del esperado λεῖχος 'labio' por πέος es un chocarrero *aprosdókēton*.

131 El oráculo, citado por el escoliasta decía: «Afortunada ciudad de Atenea, depredadora, tras ver, padecer y sufrir muchas cosas, te transformarás para siempre en un águila en las nubes».

132 Primer rey mítico de Atenas.

133 La expresión διὰ τριπόδων ἐριτίμων, tomada del *Himno a Apolo* homérico (v. 443) no alude, a nuestro parecer, a la colección de trípodes consa-

por ti gruñe y que, defendiéndote con terribles ladridos, te procurará
salario, y habrá de perecer, si no hace eso, pues muchas son
las cornejas que, por aborrecerlo, contra él graznan».

DEMO

Eso, ¡por Deméter!, yo no sé qué quiere decir. ¿Qué tiene que ver Erecteo con un can y unas cornejas?

PAFLAGONIO

El can soy yo, pues ladro por ti. Y a ti te encarga Febo conservarme pues soy tu perro.

MORCILLERO

No dice eso el oráculo, sino que *(señalando al Morcillero)* este perro te está mordisqueando los oráculos, como si fueran gachas. Para mí está claro lo del chucho ese.

DEMO

Habla entonces. Pero antes cogeré una piedra para que no me muerda el oráculo del can [134].

MORCILLERO

«Observa, hijo de Erecteo, al can Cérbero, (6 da)
el esclavizador que, meneando el rabo, te acecha
cuando cenas, y se zampará tu comida, tan pronto como
se te vaya el pensamiento a otra parte y te quedes
boquiabierto; y que, a escondidas, yendo y viniendo de noche
a la cocina, te lamerá a lo perruno los platos y las ...islas».

DEMO

¡Por Posidón! Mucho mejor lo tuyo, Glanis.

grada a Apolo, sino al trípode sobre el que se sentaba la pitonisa (plural poético) para entrar en trance profético.

[134] En el v. 1029 aceptamos la lección de los códices: ἵνα μή μ᾽ ὁ χρησμὸς ὁ περὶ τοῦ κυνὸς δάκη.

PAFLAGONIO

Escucha, amigo, y decide luego sobre esto:

«Hay una mujer, y parirá un león en la sagrada Atenas (6 da)
que luchará por el pueblo contra muchos mosquitos,
tal como si saliera a defender a sus cachorros.
Guárdalo, hazle un muro de maderos y torres de hierro [135]».

Eso, ¿sabes lo que quiere decir?

DEMO

¡Por Apolo!, yo no.

PAFLAGONIO

El dios te avisa con claridad que me conserves, porque hago para ti las veces de un león.

DEMO

¡Cómo se me escapó que te habías transformado en un 'vice-león' como Antileón [136]!

---

[135] Alusión al célebre oráculo délfico que ordenaba proteger Atenas con una muralla de madera (HERÓDOTO, VII 141).

[136] En griego (v. 1044) Ἀντιλέων, nombre propio. Los compuestos con ἀντί– designan: 1) el ámbito en que se desarrolla un conflicto (ἀντίδικος 'adversario en el proceso'); 2) el objeto reemplazado o igualado (ἀντίθεος); 3) el objeto de una oposición (Ἀντιαττικιστής); 4) un estar frente a frente concreto (ἀντήλιος). Aunque el sentido 3) no está atestiguado hasta época tardía, G. BJÖRCK, «Μισθοφόρος» et Ἀντιλέων deux calembours par catachrèse chez Aristophane», *Eranos* 38 (1940), 33-35, estima que como *Augenblicksbildung*, basado en el sentido 4) sería posible en la lengua popular. El verso («¡cómo se me escapó que te habías hecho un *antileón!»)* aludiría a León, uno de los signatarios de la paz de Nicias, con el que ya desde el 424 estaría enemistado Cleón. La hipótesis, aunque ingeniosa, carece de base firme. Optamos por el sentido 2).

MORCILLERO

Hay una cosa en los oráculos que, adrede, no te la explica, sólo una: qué es el muro de hierro y el madero en el que Loxias te ordena guardarlo.

DEMO

¿Qué quiso entonces dar a entender el dios con eso?

MORCILLERO

Te ordena encadenarlo a un madero de cinco agujeros [137].

DEMO

Ya me parece que van a cumplirse esos oráculos.

PAFLAGONIO

No le hagas caso. Envidiosas graznan las cornejas. (6 da)
Ama al gavilán, guardando en la memoria a quien te trajo
encadenados los polluelos de los cuervos lacedemonios.

MORCILLERO

Ese fue un riesgo que asumió borracho el Paflagonio. (6 da)
Descendiente de Cécrope de malas determinaciones,
¿por qué lo tienes por una gran hazaña? Hasta una mujer
llevaría un fardo, si se lo pone en la cabeza un hombre.
Pero no combatiría, se cagaría, si combatiera.

PAFLAGONIO

Pero atiende a esto, al Pilo delante de Pilo que te decía: «Hay un Pilo delante de Pilo [138]...»

---

137 El cepo, con cinco agujeros, para la cabeza y las extremidades.

138 Alusión a un conocido verso («hay un Pilo delante de Pilo, y también hay otro Pilo») que se refería a las tres ciudades del Peloponeso así llamadas:

DEMO

¿Qué quiere decir eso de «delante de Pilo»?

MORCILLERO

Dice que ocupará las pilas en la casa de baños.

DEMO

Entonces, ¿voy a quedarme sin lavar?

MORCILLERO

Claro, porque éste nos arrebató las pilas. Pero el oráculo de ahora se refiere a la flota y le debes prestar mucha atención.

DEMO

Ya se la estoy prestando. Léeme primero cómo se les dará la soldada a mis marineros.

MORCILLERO

«Descendiente de Egeo, atención al 'perro-zorro', (6 da)
no vaya a engañarte, pues muerde a traición y es veloz
el astuto garduño, y se las sabe todas».

¿Sabes qué es eso?

DEMO

Sí. El 'perro-zorro' es Filóstrato [139].

MORCILLERO

No dice eso, sino que este tipo te está pidiendo siempre naves veloces para recaudar dinero y Loxias te desaconseja dárselas.

Pilo Énoe, al N. de la Élide, Pilo Lepreático, al Sur, y Pilo, frente a Esfacteria, en Mesenia.

[139] Propietario de un prostíbulo, conocido con el apodo de *kynalṓpēx*.

DEMO

Pero, ¿cómo va a ser una trirreme un 'perro-zorro'?

MORCILLERO

¿Cómo?

Porque la trirreme y el perro son veloces.

DEMO

¿Por qué se añadió entonces 'zorro' a 'perro'?

MORCILLERO

Comparó a los soldados con zorrillos, porque se comen las uvas en los campos.

DEMO

Sea. Pero, para esos zorrillos, ¿donde está la soldada?

MORCILLERO

Yo te la proporcionaré y para tres días.

«Mas aún escucha este oráculo en el que el hijo de Leto (6 da) *te ordena zafarte de Cilene, no vaya a engañarte».*

DEMO

¿Qué Cilene?

MORCILLERO

Con propiedad poética denominó Cilene [140] a la mano de éste, porque dice: «Echa en la mano tullida [141]».

---

[140] Montaña de Arcadia, que se menciona para dar lugar al juego de palabras con κυλλῇ (v. 1083).

[141] El adjetivo *kyllós* significa 'tullido'. La expresión ἔμβαλε κυλλῇ (v. 1083) «echa en la mano tullida» sería propia de mendigo lisiado. Pero aquí se evoca el adjetivo κοίλῃ 'en el hueco de la mano'.

PAFLAGONIO

No lo interpreta correctamente. Con Cilene Febo aludió (6 da)
enigmáticamente y con razón a la mano de Diopites[142].
Mas tengo en mi poder un vaticinio alado sobre ti:
que te transformarás en águila y serás el rey de toda la tierra.

MORCILLERO

También lo tengo yo: y no sólo de la tierra,
sino del mar Rojo, y que habrás de ser juez
en Ecbátana, lamiendo pasteles espolvoreados.

PAFLAGONIO

Pero yo tuve un ensueño, y me pareció
que la diosa en persona con un aguamanil
derramaba sobre el pueblo salud y riqueza.

MORCILLERO

¡Por Zeus!, yo también, y me pareció que
la diosa en persona salía de la Acrópolis
y que una lechuza estaba posada en ella,
Y que luego con un esenciero vertía ambrosía
sobre tu cabeza y salmorejo en la de éste.

DEMO

¡Ay! ¡Ay! Nadie en verdad era más sabio que Glanis. Y ahora, aquí me tienes, en tus manos me pongo para que seas «el ayo de mi vejez y me reeduques[143]».

---

[142] Líder del partido conservador, muy apegado a la religión tradicional y que ejerció un gran influjo en Nicias. A lo que parece tenía una mano tullida.

[143] Expresión tomada del *Peleo* de SÓFOCLES (fr. 434 Nauck).

PAFLAGONIO

Todavía no, te lo suplico, espera, pues te voy a procurar cebada y vituallas a diario.

DEMO

No soporto oír hablar de cebada. Fueron muchas las veces que me engañasteis tú y Túfanes [144].

PAFLAGONIO

Pues te proporcionaré harina ya molida.

MORCILLERO

Y yo tortitas bien amasadas y el condumio guisado. No tendrás más que comerlo.

DEMO

Acabad de una vez lo que vayáis a hacer. A aquél de los dos que ahora mejor me trate, le entregaré las riendas de la Pnix.

PAFLAGONIO

Voy corriendo a entrar el primero.

MORCILLERO

No serás tú, sino yo *(salen precipitadamente).*

CORO [Cto. am. 1111-1150 (tel, reiz)

¡Oh! Demo, hermoso es el poder
que tienes, pues todos los hombres
te temen como a un tirano.
Pero eres fácil de engañar
y te gusta que te halaguen
y te engañen. Te quedas siempre

[144] Adulador y secretario de Cleón, según noticia de un escolio.

boquiabierto ante quien te está
hablando y tu mente se ausenta
aun estando tú presente.

DEMO

Donde no está la mente es
en vuestras melenas, si creéis
que no estoy en mis cabales.
Esas tonterías las hago adrede.
Me gusta reclamar a gritos la comida
y quiero tener, por si me roba,
a un solo administrador.
Y cuando está atiborrado,
lo levanto y lo estrello.

CORO

En tal caso, haces bien,
si en esa tu forma de ser hay
tan buen seso, como dices,
si a propósito los crías en la Pnix
como víctimas de sacrificios públicos
y luego, si no tienes alimento,
al que de ellos esté bien cebado,
lo sacrificas y te lo almuerzas.

DEMO

Mirad, si no les busco
las vueltas con pericia
a quienes se las dan de listos
y creen que me engatusan.
A cada paso los vigilo,
sin parecer que los veo robar.
Después los obligo a vomitar
todo lo que me han robado,

metiéndoles como sonda
el embudo de la urna[145].

(Salen el Paflagonio y el Morcillero, ambos cargados de objetos, porfiando por adelantarse)

PAFLAGONIO [Escen. dial. 1151-1263 (3 ia)

Quita de ahí, vete al infierno.

MORCILLERO

Te irás tú, desgraciado.

PAFLAGONIO

Demo, llevo la tira de tiempo preparado y deseoso de beneficiarte.

MORCILLERO

Y yo diez veces y doce veces y mil veces la tira y requetelatira.

DEMO

Y yo estoy harto de esperaros a los dos treinta mil veces la tira y me estáis asqueando requetelatira de tiempo.

MORCILLERO

¿Sabes lo que debes hacer?

DEMO

Ya me lo dirás tú, si no.

MORCILLERO

Suéltanos en la línea de salida a éste y a mí, para que te beneficiemos en condiciones de igualdad.

---

[145] En el v. 1150 (κημὸν καταμηλῶν), como complemento del verbo se esperaría *laimón* ('garganta') lo sondado y no el instrumento empleado como sonda: *kēmón* es un *aprosdókēton* (cf. A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n. s. 30,1 [1980], 51).

DEMO

Así habrá que hacer. Id a ella.

PAFLAGONIO Y MORCILLERO

Listos.

DEMO

Podéis correr.

MORCILLERO

No voy a dejar que te me cruces *(entran en la casa, el Paflagonio antes).*

DEMO

(Aparte) Si no me pego hoy la gran vida a costa de mis enamorados, ¡por Zeus! me haré el melindroso.

PAFLAGONIO

¿Lo ves? Yo te traigo primero un taburete.

MORCILLERO

Pero no una mesa, y en eso soy el requeteprimero.

PAFLAGONIO

Mira, te traigo esta tortita hecha con los granos de cebada de Pilo.

MORCILLERO

Y yo cortezas de pan con la miga quitada[146] por la mano marfileña de la diosa.

DEMO

¡Qué grande, por cierto, santa diosa, tenías el dedo!

---

[146] Para servir de cuchara, que eso era la *mystílē* (v. 1168).

PAFLAGONIO

Y yo un puré de guisantes apetitoso y sabroso. Lo amasó personalmente la Palas que combate en la Puerta [147].

MORCILLERO

¡Oh! Demo, está claro que la diosa vela por ti; incluso ahora sostiene sobre ti una olla llena de caldo [148].

DEMO

¿Crees que continuaría habitada esta ciudad, si por encima de nosotros no sostuviera a ojos vistas ... la olla [149]?

PAFLAGONIO

Esta loncha de pescado te la da La que pone en fuga los ejércitos.

MORCILLERO

Y la Hija del Potente, esta carne cocida en salsa y estas piezas de tripa, de estómago y de panza.

DEMO

¡Hizo bien en acordarse del peplo [150]!

PAFLAGONIO

La de la cimera de Gorgona te invita a comer esta tira de pan [151], para que tiremos bien de las naves.

---

[147] Cleón, interesadamente, transforma el epíteto Πρόμαχος de Atenea en Πυλαιμάχον (sobre πύλη 'puerta') que sugiere un Πυλοιμάχος 'combatiente en Pilo'.

[148] La expresión ὑπερέχει σου χύτραν (v. 1174) es una evocación cómica de un verso de Solón (χεῖρας ὕπερθεν ἔχει).

[149] Los pobres recibían en las Panateneas pan y caldo gratuitamente.

[150] En las Panateneas se ofrendaba un peplo a la diosa.

[151] El ἐλατήρ (v. 1182) era un pan alargado, cuya denominación (*nomen agentis* de ἐλαύνω) evocaba a los remeros.

MORCILLERO

Toma también esto.

DEMO

¿Y qué voy a hacer con estos entresijos?

MORCILLERO

La diosa te los envía para reforzar los entresijos [152] de las naves, pues vela evidentemente por la flota. Toma también para beber esta mezcla de tres partes de agua y dos de vino.

DEMO

(Probando) ¡Qué rico y qué bien lleva las tres partes de agua!

MORCILLERO

Como que fue la Tritógenes [153] la que lo terció.

PAFLAGONIO

Toma, de mi parte, este trozo de torta mantecada.

MORCILLERO

Y de la mía esta torta entera.

PAFLAGONIO

Pero no tendrás de dónde darle tasajo de liebre y yo sí *(lo saca del cesto)*.

MORCILLERO

(Aparte) ¡Ay! ¿De dónde sacaré tasajo de liebre? ¡Oh! corazón, inventa ahora alguna payasada.

---

[152] El raro ἐντερόνεια (v. 1185), en juego etimológico con ἐντέροις (v. 1184), expresa la parte interior de las naves.

[153] El epíteto Τριτογενής, Τριτογένεια de Atenea ('nacida junto al lago Tritón') es puesto en cómica relación con el ordinal de 'tres'.

PAFLAGONIO

(Mostrándolo) ¿Lo ves, desgraciado?

MORCILLERO

Me importa un comino, pues por allí vienen hacia mí unos embajadores con bolsas repletas de dinero.

PAFLAGONIO

¿Por dónde? ¿Por dónde?

MORCILLERO

¿Qué tienes tú que ver con esto? Deja en paz a los extranjeros *(coge las tajadas mientras el Paflagonio se vuelve para mirar)*. Demito, ¿ves las tajadas de liebre que te traigo?

PAFLAGONIO

¡Ay! desdichado de mí, me las quitaste contra todo derecho.

MORCILLERO

Y tú, ¡por Posidón!, hiciste lo propio con los de Pilo.

DEMO

Dime, por favor, ¿cómo se te ocurrió quitárselas?

MORCILLERO

La idea fue de la diosa, el hurto mío.

PAFLAGONIO

Yo fui quien se arriesgó.

MORCILLERO

Y yo quien las asó [154].

---

[154] Atribuimos, con Coulon-Van Daele, la segunda mitad del v. 1204 al Morcillero.

DEMO

Apártate. El agradecimiento se debe a quien las ha servido.

PAFLAGONIO

¡Ay! desdichado de mí, me va a superar en desvergüenza.

MORCILLERO

¿Por qué no decides, Demo, cuál de nosotros dos es mejor contigo y con tu estómago?

DEMO

¿De qué criterio me valdré para parecer a los espectadores que juzgo con pericia?

MORCILLERO

Yo te lo diré. Ve junto a mi cesta, cógela a la chita callando y comprueba lo que hay dentro. Haz lo mismo con la del Paflagonio y, descuida, juzgarás bien.

DEMO

(Abriendo la cesta) Veamos, pues, qué hay dentro.

MORCILLERO

¿No la ves vacía, papaíto? Todo te lo he servido.

DEMO

Esta cesta, al menos, es adicta a Demo.

MORCILLERO

Ahora ven acá, a la del Paflagonio *(abriéndola)* ¿Ves esto?

DEMO

¡Jo! ¡De cuántas cosas buenas está llena! ¡Qué cacho de torta se ha guardado! Y lo que cortó para darme no era ni tanto así.

MORCILLERO

Pues algo parecido te hacía también antes. Te ofrecía un poco de lo que cogía y se reservaba la porción mayor.

DEMO

¡Asqueroso! ¿Me engañabas así robándome? ¡Y yo te concedía «coronas y regalos» [155]!

PAFLAGONIO

Si robaba era en bien de la ciudad.

DEMO

Quítate inmediatamente la corona, para que se la imponga a éste.

MORCILLERO

Quítatela ya, carne de látigo.

PAFLAGONIO

No, por cierto, porque tengo un oráculo pítico que indica el único que me ha de vencer.

MORCILLERO

Indicará entonces mi nombre con toda claridad.

---

[155] Parodia de la tragedia, como lo indica el empleo del dórico en el original (v. 1225). Un escolio advierte que «imita a los hilotas cuando coronan a Posidón». Como se hace díficil discernir a qué ritual pueden corresponder estas palabras, siguiendo una sugerencia de K. O. MÜLLER, A. H. SOMMERSTEIN, «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* n. s., 30, 1 (1980), 51-53, estima que en dicho escolio ha de leerse *Hilotas*, comedia atribuida por ciertas fuentes a ÉUPOLIS (cf. *Athen.* IV 138 e; IX 400 c; XIV 638 e), lo que permitiría fundamentar con cierta base el que Éupolis en los *Báptai* pudiera decir de *Los caballeros*: συνεποίησα τῷ φαλακρῷ κἀδωρησάμην en réplica a la acusación de plagio que le hiciera ARISTÓFANES en *Nubes* (553-554).

PAFLAGONIO

Pues bien, quiero someterte a una prueba, para ver si concuerdas en algo con el oráculo del dios. Te tantearé primero sólo con esto: de niño, ¿a qué escuela ibas?

MORCILLERO

En los quemaderos [156] del rastro me enseñaron compostura a puñetazos.

PAFLAGONIO

¿Cómo dices? ¡Cómo toca el oráculo la fibra sensible de mi corazón! Sea. En la escuela de gimnasia, ¿qué deporte aprendiste?

MORCILLERO

A robar y a perjurar y a mirar cara a cara.

PAFLAGONIO

«¡Oh! Febo Apolo Licio, ¿qué vas a hacer de mí? [157]» *(Al Morcillero)* ¿Qué oficio ejercías, cuando te hiciste hombre?

MORCILLERO

Vendía morcillas y tomaba por culo.

PAFLAGONIO

¡Ay! desdichado de mí. Ya no soy nada.
Tenue es la esperanza que nos mantiene a flote [158].

(Al Morcillero) Respóndeme tan sólo a esto: ¿Vendías las morcillas en la plaza o junto a las puertas de la ciudad?

---

[156] Las *heûstrai* (v. 1236) eran los lugares de los mataderos donde se quemaba el vello de los cerdos sacrificados.

[157] Parodia del estilo trágico.

[158] Parodia del estilo trágico, con un efecto de *aprosdókēton* sobre una metáfora marítima. Detrás de *leptḗ* se esperaría *schedía* 'balsa' (cf. PLATÓN, *Fedón* 85 D) y no *elpís* (v. 1244).

MORCILLERO

Junto a las puertas, donde el mercado de salazón.

PAFLAGONIO

«¡Ay! se ha cumplido el oráculo divino.
Arrastrad adentro a este infortunado.
¡Oh! corona, vete con dios, aunque forzado,
yo te dejo. Otro te tomará y será tu dueño,
más ladrón no, quizá más afortunado [159]» (La tira al suelo).

CORIFEO

Zeus Helanio, tuyo es el premio de la victoria [160].

MORCILLERO

(A Demo) Salve, vencedor de la hermosa victoria. Acuérdate de que te has hecho un hombre gracias a mí. Te pido poca cosa: ser para ti como Fano, un testaferro de pleitos [161].

DEMO

Dime: ¿cuál es tu nombre?

MORCILLERO

Agorácrito, pues en el ágora me crié pasando momentos críticos [162].

---

159 Los dos primeros versos (1248-1249) corresponderían al *Beleforontes* de Eurípides, según el escoliasta. Los siguientes (1250-1252) se han tomado de la despedida de Alcestis, en la pieza euripídea del mismo nombre (v. 177 sigs).

160 Atribuimos, con Marzullo, el v. 1253 al Corifeo y los siguientes al Morcillero. El epíteto de Zeus es de origen egineta.

161 Fano, mencionado con Cleón en *Avispas* 1220, probablemente era uno de sus testaferros. Hay un juego de palabras con *pháinein* en el sentido de 'delatar' y el adjetivo *phanós* 'brillante', 'ilustre'.

162 Hemos procurado mantener así la explicación del nombre del v. 1258 (ἐν τἀγορᾷ γὰρ κρινόμενος ἐβοσκόμην).

DEMO

A Agorácrito, pues, me encomiendo y le entrego este Paflagonio.

MORCILLERO

Y yo, Demo, te atenderé bien, tanto que confesarás no haber visto hombre mejor que yo para la ciudad de los Boquiabiertos *(entran los tres en casa de Demo).*

Od. 1264-1273 (da-ep)] CORO [II Pbs. 1264-1315

¡Qué cosa más hermosa hay[163]
al principio o al final de una oda
que cantar a los conductores
de veloces corceles, sin herir,
con premeditada intención
a Lisístrato[164] *y a Tumantis*[165],
el carente de hogar. Pues éste,
¡oh! Apolo querido, siempre pasa
hambre y con un raudal de llanto,
agarrado a tu carcaj, te implora
en la divina Pitón, no padecer
penurias tan atroces.

[Ep. 1274-1289 (4 tro)

Insultar a los canallas no es algo censurable. Al contrario, es un honor para los hombres decentes, si bien se piensa. Si un sujeto, que forzosamente habrá de oír muchos improperios,

---

163 Imitación de un *prosódion* de Píndaro, compuesto en honor de Atenea Afea de Egina (fr. 101 Turyn); cf. el comentario de E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, págs. 204-207.

164 Un muerto de hambre, mencionado en *Daitalês*, fr.1, *Acarnienses* 855 sigs. y en *Avispas* 786, 1302.

165 Un pobre *kólax* que aparece en el fr. 32 de Hermipo.

fuera por sí mismo conocido, no haría mención de un amigo. El caso es que a Arignoto le conoce todo el mundo que sepa distinguir lo blanco y el modo ortio. Pero tiene un hermano que por su forma de ser no es de su casta: Arífrades [166], un degenerado. Y encima quiere serlo. Y no sólo es un degenerado, sino inventor de un vicio nuevo. Mancha su lengua con placeres vergonzosos, lamiendo en los prostíbulos el repugnante líquido, ensuciándose el bigote y removiendo a las hembras el brasero. Compone al estilo de Polimnesto y se trata con Eónico [167]. Cualquiera que no sienta un profundo asco por semejante tipo, jamás beberá con nosotros de la misma copa.

Muchas veces durante la noche [AOd. 1290-1299
me he puesto a cavilar
y he tratado de averiguar
de dónde puede comer
Cleónimo[168] *sin dar golpe.*
Dicen que, mientras se atiborra

[166] Arignoto, era un buen citarista. Arífrades, que fue discípulo de Anaxágoras, era conocido por su depravación; cf. *Avispas,* 1275-1283, *Paz* 883, Ateneo V 220 B y Luciano, *Pseudolog.* 3. Hijos de Autómenes, tenían otro hermano actor. Las habilidades musicales de Arignoto le inducen a Aristófanes a cambiar la expresión esperada: «distinguir lo blanco de lo negro». Ésta es, al menos, la impresión que se saca a primera vista del texto, pero el aparente elogio puede ser un insulto encubierto, si se tiene en cuenta que el adjetivo 'blanco' se asociaba a los afeminados, que el 'modo ortio' puede ser una alusión al *phallós* erecto y que los citaredos gozaban fama de ahembrados. Y teniendo todo ello en consideración, cabe dudar de la sinceridad del poeta al calificar a Arignoto de 'amigo'; cf. P. Totaro, «Il bianco Arignoto (Ar. *Eq.* 1279)», *Eikasmos* 2 (1991), 153-157.

[167] Polimnesto de Colofón, aulodo famoso por sus variaciones musicales en el *nómos órthios* citado por Píndaro, Alcman y Plutarco, *De musica* 5-12. Eónico sólo es conocido por una mención de Hesiquio.

[168] Cf. nota 117.

de lo que tienen los ricos,
no quiere salir de la despensa,
y que ellos al unísono, le suplican:
«Anda, señor, por tus rodillas,
sal y perdona nuestra mesa».

[AEp. 1300-1315 (4 tro)

Cuentan que las trirremes se reunieron para deliberar y que una de ellas, que era más vieja, dijo: «¿No os habéis enterado, chicas, de lo que pasa en la ciudad? Corre el rumor de que reclama cien de nosotras contra Cartago [169] un mal ciudadano, un tío vinagre, Hipérbolo [170]». Que eso les pareció indignante e intolerable y que una de ellas, que no se había arrimado a los hombres, exclamó: «Dios protector [171], jamás será mi patrón y, si es preciso, aquí me haré vieja, corroída por la carcoma. No, ¡oh! dioses, no mandará en Naufante [172], la hija de Nausón, si es que estoy hecha de maderos de pino. Si eso les place a los atenienses, propongo que naveguemos al templo de Teseo o al de las diosas venerables [173] y que allí nos refugiemos. Pues no se va a

[169] Los atenienses habían enviado una flota a Sicilia en el 427 a. C., que, tras la conferencia de Gela en el 424, regresó por decisión de sus comandantes, por lo que fueron castigados (cf. TUCÍDIDES, IV 65). El partido belicista abogaba por una intervención en los asuntos de la isla con vistas a la ulterior conquista de Cartago para hacerse con el dominio del Mediterráneo occidental. Para ello era necesaria una potente flota.

[170] Sobre el carácter de Hipérbolo, cf. TUCÍDIDES, VIII 73, 3; *Avispas* 1082, *Acarnienses* 846, *Nubes* 876. Puntuamos el v. 1304, con Rogers, poniendo coma detrás de μοχθηρόν y de ὀξίνην (ἄνδρα μοχθηρόν, πολίτην ὀξίνην).

[171] Es decir, Apolo Apotropaios.

[172] Las naves atenienses llevaban nombres femeninos; en esta prosopopeya la joven trirreme exhibe dos nombres parlantes, el suyo y el de su padre.

[173] En el templo de Teseo se suponían enterrados los restos del héroe nacional de Atenas. Tanto éste, como el de las diosas venerables junto a la colina del Areópago, eran conocidos lugares de asilo.

burlar de la ciudad teniéndonos a su mando. Que navegue él solito hasta los cuervos, si quiere, botando al mar las cajas en que vendía sus lámparas [174]» *(Sale de la casa el Morcillero).*

MORCILLERO [Esc. en vv. largos (4 an) 1316-1334

Es preciso guardar silencio, cerrar la boca, abstenerse de testimonios y clausurar los tribunales con los que se regocija esta ciudad y que los espectadores entonen un peán por la nueva ventura.

CORIFEO

¡Oh! luz de la sagrada Atenas y defensor de las islas, ¿qué buena noticia traes que nos mueva a cubrir las calles con el humo de los sacrificios?

MORCILLERO

Cocí a Demo, y de feo que era lo hice hermoso [175].

CORIFEO

¿Y dónde está ahora, ¡oh! inventor de ideas maravillosas?

MORCILLERO

Habita en la antigua Atenas, la coronada de violetas.

CORIFEO

¿Podemos verlo? ¿Qué clase de atuendo tiene? ¿En qué clase de persona se ha transformado?

MORCILLERO

En el que era antes, cuando comía con Arístides y Milcíades. Le vais a ver, pues ya se está oyendo el ruido de los Propileos al abrirse. ¡Ea!, lanzad gritos de júbilo ante la aparición de la

---

[174] Hipérbolo era fabricante de lámparas (cf. *Nubes* 1065, *Paz* 690).

[175] El mágico recurso con el que Medea devolvió la juventud a Esón.

antigua Atenas, la admirable y cantada en mil himnos, donde reside el ínclito Demo.

CORIFEO

¡Oh! reluciente, coronada de violetas, muy envidiable Atenas, muéstranos al monarca de la Hélade[176] y de esta tierra *(Demo aparece vestido a la antigua usanza).*

MORCILLERO

Ahí se le puede ver, con la cigarra puesta, con el esplendor de su antiguo porte. Y no huele a votos, sino a libaciones de paz, ungido de mirra.

CORIFEO

Salve, rey de los griegos. Nos congratulamos contigo. Tu suerte es la que se merece la ciudad y el trofeo de Maratón.

DEMO

Amigo mío, el más querido, ven aquí, Agorácrito. ¡Qué de beneficios me hiciste al cocerme!

MORCILLERO

¿Yo? No sabes, desdichado, cómo eras antes y qué cosas hacías. De lo contrario, me estimarías un dios.

DEMO

¿Qué hacía antes? Dímelo. ¿Cómo era?

---

[176] La calificación de Demos como 'monarca' (v. 1330) y 'rey de los griegos' (v. 1333) recuerda un conocido comentario de ARISTÓTELES (*Política* IV 4, 1292 a 15 sigs.) y tal vez sea un reflejo de nociones políticas de la época (cf. H. KLEINKNECHT, «Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern», *Hermes* 74 [1939], 65).

MORCILLERO

En primer lugar, siempre que alguien decía en la Asamblea: «¡Oh! Demo, estoy enamorado de ti, te quiero y soy el único que cuida de ti y vela por tus intereses»; siempre que alguien hacía ese proemio, agitabas las alas y erguías los cuernos.

DEMO

¿Yo?

MORCILLERO

A cambio de esto, se iba después dejándote engañado.

DEMO

¡Qué dices! ¿Me hacían eso y no me daba cuenta?

MORCILLERO

Tus orejas, ¡por Zeus!, se abrían y se volvían a cerrar como una sombrilla.

DEMO

¿Tan fuera de mis cabales llegué a estar y tan chocho?

MORCILLERO

Efectivamente, ¡vive Zeus! Y si tomaban la palabra dos oradores, uno proponiendo naves largas, y el otro, gastar en salarios ese dinero, el que proponía salarios ganaba la carrera al que proponía las trirremes. ¡Eh! tú, ¿por qué agachas la cabeza? ¿No vas a estarte quieto?

DEMO

Me avergüenzo de mis yerros anteriores.

MORCILLERO

No tienes tú la culpa de ellos, no te acongojes, sino los que te engañaban de esa forma. Ahora, responde. Si algún botarate

de asesor dice: «No habrá harina para vosotros, los jueces, si no emitís condena en este proceso»; a ese asesor, di, ¿qué le harás?

DEMO

Lo levantaré en el aire y lo arrojaré al abismo, colgándole del cuello a Hipérbolo.

MORCILLERO

Esta respuesta ya es la correcta y la sensata. En lo demás, ¡ea! veamos: ¿cómo va a ser tu política? Explícate.

DEMO

Ante todo, a los que reman en las largas naves les entregaré íntegro el sueldo nada más llegar a puerto.

MORCILLERO

Merced que haces a muchas posaderas desgastadas.

DEMO

Luego, ningún hoplita que figure en las listas de reclutamiento cambiará por influencia su inscripción, sino que quedará inscrito en donde estaba en un principio.

MORCILLERO

Esto le muerde a Cleónimo la abrazadera del escudo.

DEMO

Ni andará por la plaza ningún barbilampiño.

MORCILLERO

Entonces, ¿por qué plaza andarán Clístenes y Estratón [177]?

[177] Clístenes aparece como afeminado en *Acarnienses* 118, *Nubes* 335, *Aves* 821, *Lisístrata* 1092, *Tesmoforiantes* 635. Estratón figura a su lado en

DEMO

Me refiero a esos mozalbetes del mercado de perfumes que, sentados allí, parlotean lindezas de esta índole: «Listo es Féax [178] y con habilidad se libró de la muerte. Pues es argumentativo y conclusivo, creativo en sentencias, claro e incisivo, y excelente en lo anticipativo de lo alborotativo».

MORCILLERO

¿No serás tú resolutivo al enseñarle el dedo al chamullante colectivo [179]?

DEMO

No, ¡por Zeus!, pero a todos esos les voy a obligar a ir de caza, dejándose de decretos.

MORCILLERO

En ese caso, toma esta silla plegable y a este muchacho, que los tiene tan bien puestos, para que te la lleve. Y si te viene en gana, hazle también plegadizo.

DEMO

¡Qué feliz soy al reinstalarme en mis antiguos usos!

Acarnienses 127. El escoliasta explica que uno y otro se depilaban la barba con pez, en una época en que llevarla crecida era habitual.

[178] Hijo de Erasístrato, muy admirado por los jóvenes, por su habilidad oratoria.

[179] La filosofía y la sofística, con los nombres abstractos, pusieron en circulación gran cantidad de adjetivos en *-ikos*. A la serie de ellos enumerada por Demo en imitación del lenguaje al uso, el Morcillero acuña el chocarrero καταδακτυλικὸς τοῦ λαλητικοῦ, con clara alusión al gesto despectivo de mostrar el dedo corazón «estirado contrayendo los demás», como explica el escoliasta a *Paz* 549.

MORCILLERO

Ya lo dirás, cuando te entregue las treguas de treinta años. Rápido, treguas, venid acá *(entran representadas por dos muchachas).*

DEMO

¡Zeus santísimo! ¡Qué buenas están! ¡Por los dioses! ¿me las puedo 'treintañostrincar' [180]? ¿Cómo diantre las agarraste?

MORCILLERO

¿No te las tenía escondidas dentro el Paflagonio, para que no las cogieras? Así que, ahora, te las entrego para que te vayas al campo con ellas.

DEMO

Y al Paflagonio que hizo eso, dime: ¿qué castigo le impondrás?

MORCILLERO

Poca cosa. Recibirá mi oficio, y en las puertas venderá morcillas él solito, mezclando carne de perro con pichas de asno [181]. Se emborrachará con las putas, aguantará insultos y beberá el agua sucia de las casas de baño.

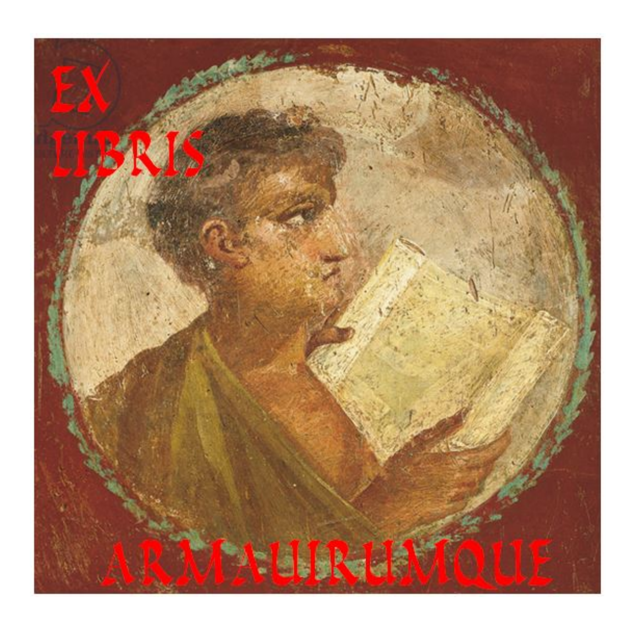
---

[180] La creación cómica κατατριακοντουτίσαι (v. 1391) puede interpretarse «atravesar (οὐτάσαι) por entero (κατά) tres veces (τρία) con un dardo (κοντός)» lo que acreditaría en Demo rejuvenecido una virilidad *first-class* como dice SOMMERSTEIN, *Knights*, pág. 219.

[181] En la expresión ὄνεια πράγματα (v.1399), visto el sentido obsceno de la expresión del griego moderno 'τὰ πράματα τοῦ γαϊδάρου ', E. S. SPYRODOPOULOS, «Ὄνεια πράματα· Ἀριστοφάνη *Ἱππεῖς* 1399», *Hellenika* 33 (1981), 3-13, encuentra una alusión a los *genitalia* de ambos animales. En cualquier caso, hay un *aprosdókēton* (se esperaría κρεάσι y no πράγμασι).

DEMO

Atinaste en lo que se merece, desgañitarse a gritos entre putas y bañeros. En premio de esto, te invito al Pritaneo, al asiento que ocupaba ese canalla. Toma este manto verde y sígueme. Que a ese lo lleve alguien a su oficio, para que lo vean los extranjeros a quienes perjudicaba.



ÍNDICE GENERAL